ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

23

ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

Бр. 23

НОЕМВРИ 1983

Издавач:
Драмски театар — Скопје

Печати:
Графички завод „Гоце Делчев" — Скопје

Адреса:
Драмски театар (за „Театарски гласник"), Шекспирова 15, 9100 Скопје

Цена:
50 динари

Жиро-сметка:
40100-603-149

Тираж:
1.000 примероци

ИЗДАВАЧКИ СОВЕТ:

Блаже Алексоски, Мехди Бајрактари, Петре Бакевски, Георги Божиков, Ниче Василев, Димитар Гешоски, Дарко Дамески, Ацо Дуковски, **Ивăн Ивановски (заменик претседател),** Васил Иљоски, Хилда Кондовска, Ристо Лазаров, Лилјана Мазева, Тодор Максимов, Џемаил Максут, Нади Ндоци, Благоја Николов, Димитрие Османли, Томислав Османли, Јордан Плевнеш, **Харалампие Поленаковиќ (претседател),** Хисен Рамадани, Захарија Смаќоски, Томислав Спасовски, Димитар Станковски, Ристо Стефановски, претставник на Драмата на МНТ, претставник на Балетот на МНТ и претставник на Републичката заедница за култура.

РЕДАКЦИЈА:

Ацо Алексиев, Коле Ангеловски, Љубиша Георгиевски, Кемал Лила, Владимир Милчин, Горан Стефановски, **Ристо Стефановски (одговорен уредник)** и Слободан Унковски.

Лектор: Јелица Инадеска

Бројот го подготви:
Славко Маринковиќ

СОДРЖИНА

РЕЖИЈАТА ПОСТАРА ОД ЛИТЕРАТУРАТА (разговор со В. Милчин) — — — — — — 1—15

СЕЌАВАЊА НА ТОДОР НИКОЛОВСКИ — — — 16—21

СЦЕНАТА Е МОЈОТ ЖИВОТ (Јоана Поповска) — 22—28

СЦЕНАТА Е РИНГ (Ненад Стојановски) — — — 29—35

ЕДЕН ПОДАТОК ЗА СКОПСКИОТ ТЕАТАР ВО БРИТАНСКАТА МЕМОАРСКА ЛИТЕРАТУРА — — — — — — — — — — — — 36

ПЛЕДОАЈЕ ЗА СОВРЕМЕНА НАЦИОНАЛНА ДРАМА И КУЛТИВИРАН СЦЕНСКИ ИЗРАЗ (А. Алексиев) — — — — — — — — — — 37—52

РЕВОЛУЦИОНЕРНИТЕ АСПЕКТИ НА „МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА" (Н. Пановски) 53—57

IN MEMORIAM: Предраг Дишленковиќ — — — 58—59

МОЛИЕР НА ПРОФЕСИОНАЛНИТЕ ДРАМСКИ СЦЕНИ ВО МАКЕДОНИЈА (И. Ивановски) 60—71

МЕЃУ ТАЛИЈА И БУДАЛИЈА (Б. Смаќоски) — 72

ЖИВОТОТ ВЛИЈАЕ ВРЗ АКТЕРСКАТА ИГРА (Макс Фурјан) — — — — — — — — — 73—75

ТОДОРКА КОНДОВА-ЗАФИРОВСКА — — — 76

ДЕЈНОСТА НА СКОПСКИОТ ТЕАТАР ВО ПЕРИОДОТ 1928—1933 (Р. Стефановски) — — 77—103

ДАЛИ ВИ Е ПОЗНАТО? — — — — — — — 104

ПРЕГЛЕД НА ПРЕМИЕРИ — — — — — — 105—110

РЕЖИСЕРИТЕ ЗА РЕЖИЈАТА

Режијата постара од литературата

Разговор на Радослав Лазиќ со ВЛАДИМИР МИЛЧИН за уметноста на режијата

I

„Пренесувајќи ја својата режија од Братислава, којашто остана нереализирана (премиерата на „Големата вода“ од Живко Чинго е забранета на братиславската Нова сцена во последен момент), Владимир Милчин оствари претстава којашто ги носи сите атрибути на простудиран, зрел и заокружен концепт. Во неговата постановка сè е доволно образложено, објаснето, доведено до минуциозност. Милчин со право инсистираше да ја подвлече поетско-хуманистичката порака на текстот, да ја продлабочи авторовата мисла, поради што неговата режија ја имаше неопходната мисловна димензија. Освен тоа, успешно ги поврзува сите елементи на претставата којашто изобилува со лирска атмосфера и со метафоричност. Уделот на режијата беше многу забележлив и во работата со актерите, така што спојот на искуството и младоста доби впечатлива целина“. (Иван Ивановски во „Борба“ од 4. 12. 1977).

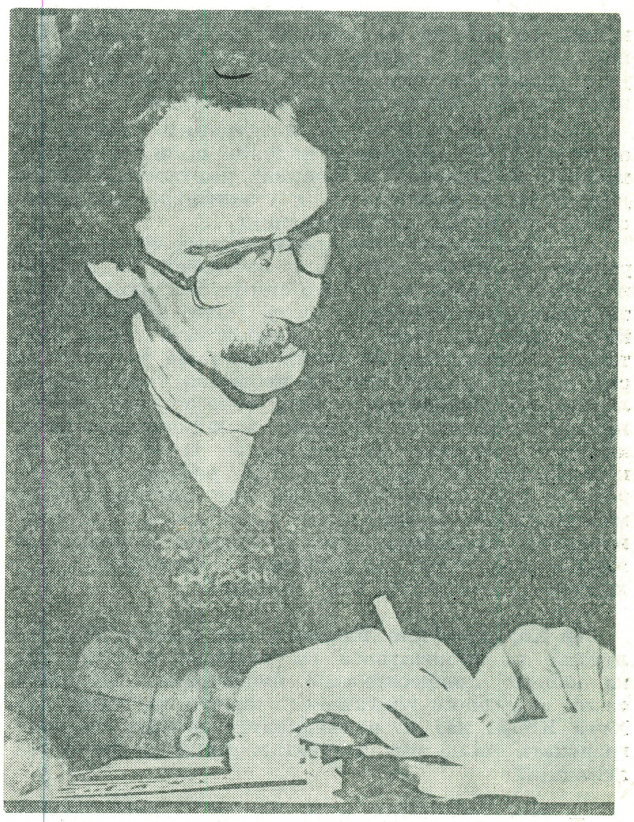
„Да се режира пиеса со политичка тема за Милчин (Владимир — забелешка на Р. Л.) е исто што и да се „менува општеството, државата, да се стави идеологијата под контрола“ (Брехт — забелешка на Р. Л.). Тој вешто успеваше сите психотични и оттука био-импликации да ги сврти во корист на темата, ослободувајќи ја од одвишната психологија и енергија во судирот на ликовите за поентата да ѝ ја даде на масата којашто прозбори во мизансценот како ретко кога на нашите сцени“. (Зорица Јевремовиќ во „Књижевна реч“, 1973).

II

Владимир Милчин, режисер, драматург, драмски педагог — е роден на 29. 4. 1947 во Скопје. Режија дипломираше 1970 на Академијата за театар, филм, радио и телевизија во Белград, во класата на **проф. д-р Хуго Клајн.** Од јуни 1970 до февруари 1972 со Слободан Унковски и Мартин Панчевски ја води алтернативната трупа **Театар кај Свети Никита Голтарот** којашто делува во селата околу Скопје и во самиот град. Од септември 1970 е во ангажман во Драмата на Македонскиот народен театар во Скопје како драматург и режисер. Од април 1972 до јуни 1974 работи хонорарно како предавач и води класа по актерска игра на Високата музичка школа во Скопје — Отсек актерска игра. Во март 1982 го напушта Македонскиот народен театар и минува на факултетот за драмски уметности во Скопје кадешто како доцент води класа по актерска игра. Еден е од основачите и режисер на **Театарската работилница на ФФ.**

Режираше и во Драмскиот театар и во Театарот на народностите во Скопје, Народниот театар во Битола, Народниот театар во Куманово, Народното казалиште „Аугуст Цасарец“ во Вараждин и на Новата сцена во Братислава, ЧССР.

Има режирано десетина радио-драмски текстови за Радио Скопје и телевизиските драми „Последниот ден на мистер Порфирие“ од Атанас Вангелов и „Ибе Паликуќа“ од Аљоша Руси, и реализирано неколку свои претстави за ТВ Скопје.



Владимир Милчин

Есеи и написи за театар објавуваше во весниците и списанијата „Млад борец“, „Вечер“, „Нова Македонија“, „Екран“, „Фокус“, „Театарски гласник“ и „Современост“.

Соработуваше, водеше и режираше телевизиски емисии од областа на културата „Клепсидра“ и „Поводи“.

Со Слободан Унковски и Мартин Панчевски го објави „Проектот за еден театар 70“ (Манифест на Театарот кај Свети Никита Голтарот“) во весникот „Фокус“ којшто излегуваше во Скопје (април 1970). Овој театарски манифест е објавен и во зборникот „Современата драма и театар во Македонија“, Стериино позорје, Нови Сад, 1983.

● Што битно ја карактеризира сегашната ситуација на младата македонска режија?

— Млада македонска режија? Владо Цветановски, кој студира во Нови Сад, е прв студент по режија од Македонија по пауза од 7 години. Од режисерите на мојата генерација неколкумина се повлекоа на телевизија и многу ретко режираат. Унковски, Станковски, јас и, во последно време, Пановски — тоа се режисерите кои имаат континуирана работа на сцената.

— Драмата на Македонскиот народен театар веќе неколку години преживува криза којашто своите најпогубни последици ги има во стагнацијата на актерскиот ансамбл. Драмскиот театар, Народниот театар — Битола и, во последниве години, Театарот на народностите, тоа се театарските куќи во кои настануваат сериозни претстави.

— Ми се чини симптоматично и тоа што алтернативните трупи (кај нас тоа се главно аматерски театри: „Пралипе“ и Театарската работилница на ФФ) ги водат ветерани: Рахим Бурхан и јас.

— Како да настана некаква пауза (застој или криза) по породот на нови режисерски имиња кај нас... Можеби и поради доминацијата на неколку јаки режисери, кои, додуша, се наоѓаат во средните или на прагот на постарите години?

— Што се однесува до позитивните страни, ми се чини битно редовното надоаѓање на млади актери од Факултетот за драмски уметности, како и јакнењето (и квантитетно и квалитетно) на драмската литература во Македонија...

— Количеството на професионалното знаење и умеење во нашите театри е во пораст, се менува и свеста за односот театар-општество (политичката свест на театарските луѓе), јакне автономијата на театарот во однос на литературата... Во театарот се артикулираат битни прашања за нас: кои сме и каде одиме? Тоа до неодамна беше привилегија на литературата (таа секогаш има доминантно влијание во приодите за национална афирмација). Театарот конечно влезе во фокусот на интересирањето на јавноста. Се разбира, тоа раѓа и отпори и неспогодби. Во тоа, ситуацијата во македонскиот театар не е различна од југословенската. Единствено што за нашите „случаи“ се говори само усно, во кулоари... Театарот е похрабар од пишаниот збор за него!

● Кој пресудно влијаеше на вашето определување за творештвото на режисер и како мина вашето професионално формирање? Осврнете се на педагошко-уметничката метода на проф. д-р Хуго Клајн кај кого студиравте режија на белградската Академија за театар, филм, радио и телевизија?

— Бев пресреќен кога на 13 години станав член на Детската радио драма на Радио Скопје. Тоа се случи по моето упорно инсистирање (татко ми доста долго се спротивставуваше). По земјотресот 1963 година, заминав во Прага кај мои роднини. Вториот клас гимназија го завршив во градот во кој цутеа „мали театарски форми“ (Чинохерни клуб, Дивадло на Забрадли, Семафор, Крејчин дивадло за Браноу и други). Имав среќа бидејќи тетин ми беше советник за култура во нашата амбасада. „Литерарни новини“ и „Пламен“ (со судбоносни разговори за Кафка и соцреализмот) ме соочија со битни прашања за слободата, културата и социјализмот. Мислам дека тој период 63-64-65 беше пресуден за моето професионално определување. Цел корпус на чехословачката антисталинистичка култура го чувствувам како дел од себе.

— Тогаш меѓу книгите на татко ми ги открив Меерхолд, Вахтангов и Таиров. Бев изненаден бидејќи за мене рускиот театар беше само Станиславски. Постоктомвриската епоха во уметноста пробуди во мене љубопитност, којашто ни денес не е згасната...

— Дисциплина и креативност, систем и слобода: опозиција, проникнување или надојдување? Тоа за мене беше основното прашање додека се школував кај професорот Клајн. Не се чувствував спречуван. Ова го нагласувам бидејќи за мојот професор кружеше глас дека ја спречува фантазијата на своите ученици. Секогаш мислев дека неговиот систем претставува рамка во која фантазијата добива потребна тензија за таа рамка да може да се надмине. Беше тоа школа на консеквентно мислење коешто води од идеја до претстава. Клајн никогаш не влијаел врз нашите естетски определувања. Тој од нас единствено бараше аргументи и секогаш аргументи за нашите режисерски „пронајдоци“. Еден детал: секогаш кога би употребувале странски зборови, би нè прашал: „А што значи тоа?“ Прочистеноста на идеите, моќта на образложувањето и консеквентноста на реализацијата — тоа беше основно на што се учевме. Се сеќавам и на часовите кај професорот Баиќ, се сеќавам на љубовта и трпението со кои ни ги откриваше световите на Театарот. И на неговата реченица: „Доколку помислите дека први сте направиле нешто во театарот, запрашајте се дали тоа ви се чини само затоа што не знаете доволно за она што е веќе направено во театарот“. Таа лекција против театарското игнорантство ми се чини многу драгоцена.

— Ја имав и таа среќа да учам од М. Беловиќ и Б. Ступица (го разработувавме „Кориолан“ што не го реализираше).

— И, конечно, БИТЕФ-ите полни со изненадувања...

● Што е, според вас, предмет на драмската режија и која е основната задача на режисерот во режијата на еден драмски текст?

— Колку различни одговори би можел да дадам на вашето прашање? Ми се чини дека секоја претстава би ме натерала да дадам поинаков одговор. Чувствувам отпор да формулирам одговор што го насетувам и назирувам. Мојот простор, просторот каде најмногу говорам, каде најдобро се изразувам, е сцената. Режисер сум и затоа што со зборови не можам да искажам сè. А сега би морал со зборови да го формулирам моето неверување во зборовите. Сепак, да се обидеме.

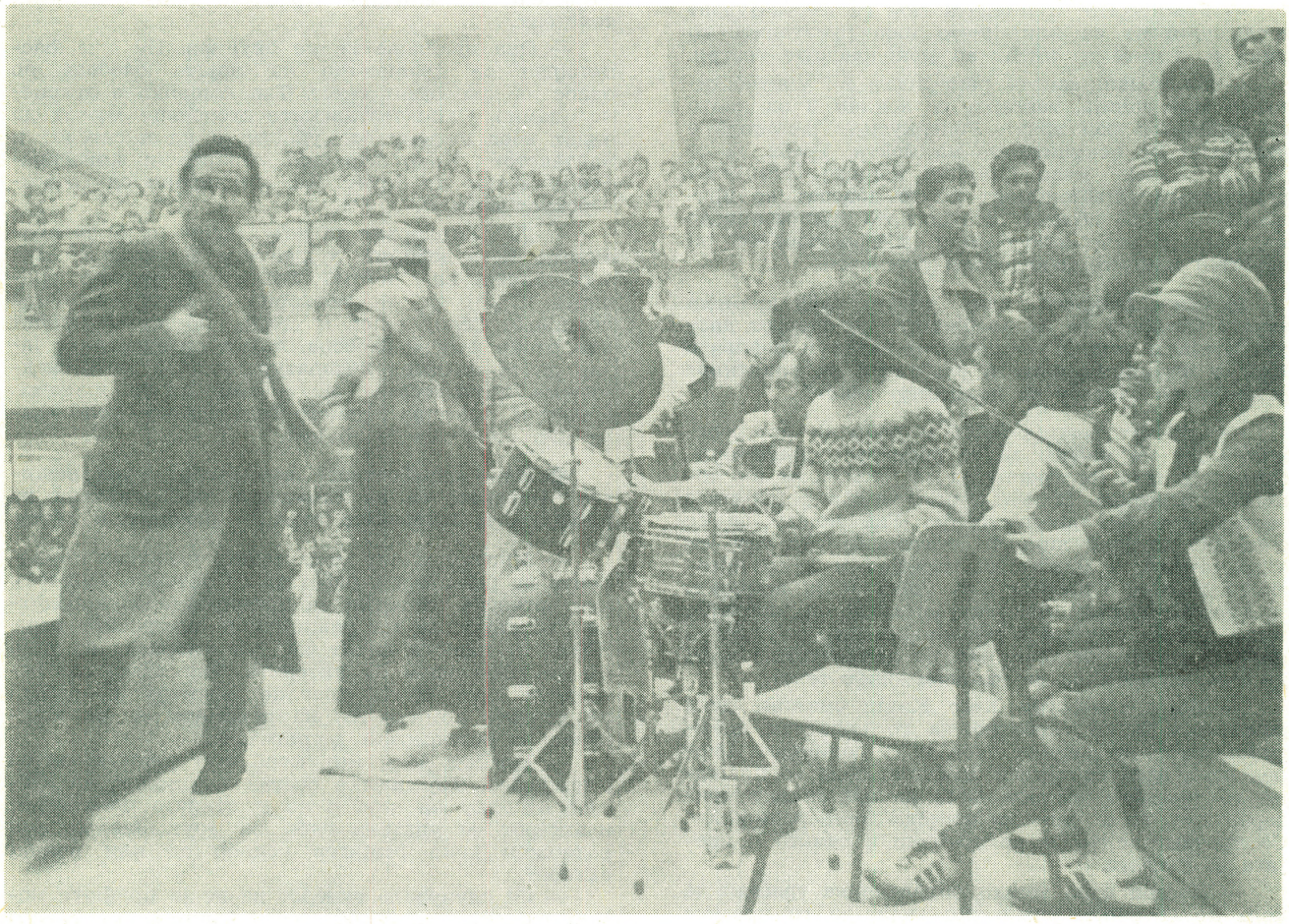
— Можеби пред сè треба да се промени терминологијата. Дали режирам драмски текст или режирам драмска претстава? Ми се чини дека текстот само ја предизвикува претставата којашто веќе лежи во мене. Како што развивачот го овозможува појавувањето на фотосот којшто веќе се наоѓа на негативот? Јас се „наоѓам“ со текстовите. Не ги толкувам и не ги пренесувам со своите претстави. Доколку го доживеам текстот како „мој“, тогаш тој станува структура, 'рбетник на мојата претстава. Текстот е дисциплина за моите недоволно јасни чувства, слики и шумови. Текстот ми е потребен за да ги извлечам на сцената. Текстот го предизвикува она што е скриено во режисерот, режијата го предизвикува она што е скриено во текстот.

— Низ текстот, јас ги режирам своите теми и своите опсесии. Ги режирам само текстовите коишто ги чувствувам како свои. Нивното доживување на светот е и мое доживување. Целта е претстава во која со јазикот на театарот се артикулира доживувањето на светот на една група луѓе. Режисерот е оној кој со вистински прашања ја насочува потрагата и оној кој го овозможува бришењето на границата меѓу литературата и театарот, оној кој јазикот на литературата го преточува во јазик на театарот.

— На едно од своите нивоа, режијата е политика.

— Политиката и режијата во меѓусебен однос: се поништуваат, но и се потхрануваат. Се загрозуваат, но и се стимулираат.

— Постои и јасна граница којашто ги разделува. Политиката е насочена кон реалноста, режијата — кон утопија. Политичарот се интересира за постојното, режисерот — за можното. Политиката би сакала да усвои што повеќе режија, режијата би сакала да ја надмине политиката.



„Зеленатa гуска“ во Театарската работилница на ФФ 1980

— Драмската режија е создавање на сценски жив организам — претстава. Или, креативна организација на сето она што го сочинува суштеството на една претстава. Или...

Осврнете се на феноменот на режијата во секојдневниот живот (светот на луѓето, флората и фауната).

— Во овој миг можам да говорам само за светот на луѓето. За односот режија-политика.

— Политиката е режија. На политиката режијата ѝ е неопходна за да владее со луѓето. Политичарите режираат за полесно да ги реализираат своите цели. Во политиката, режијата се сведува на манипулација. Се користат со средствата на режијата: создаваат конфликти на општествената сцена, обликуваат позитивни и негативни херои што потоа ќе ги прогласат за модели, го будат и гаснат ирационалното во масите, диригираат со ритмот на јавниот живот преку сменување на бурни и мирни периоди.

Каква е вистинската положба на режисерот и на режијата во современиот македонски театар денес?

— Во последно време, сè помалку има режисери во постојан ангажман во македонските театри. Некои станаа професори, некои уредници на телевизија, некои се ангажирани како телевизиски режисери, двајца имаат ангажман како актери...

— Со ова се промени и положбата на режијата. Таа се откажа од педагогијата како свој елемент. Режисерите добија слобода да го определуваат репертоарот. Театрите ангажираат режисери и врз база на нивните проекти го формираат репертоарот.

— Режисерите се изложија на постојано избирање и ја избраа слободата, одвојувајќи ја така својата егзистенција од судбината на театарските куќи и ја обезбедија во други институции. Тие можат да преживеат без ангажман и, во крајна

линија, не мораат да го режираат она што не ги интересира. Затоа нивната положба е подобра од положбата на актерите.

— Но, режисерите добија и пазарна вредност којашто зависи од успехот на фестивалите, од посетеноста на нивните претстави, од поврзаноста со домашни автори и новите текстови... Нивната вредност зависи и од можноста на актерите да им овозможат ангажмани на филм, телевизија и радио. Афирмацијата на македонските режисери на југословенски план придонесе за зголеменото интересирање на публиката за театарот.

— Режисерите и нивната моќ се проткајуваат и се судираат со влијанието што писателите го имаа и сеуште го имаат во македонските театри.

— Во ненапишаната ранг-листа на уметностите во Македонија, театарот се искачи и од дното се приближи кон врвот. Реперкусија: режијата е изложена на искушението на моќта. Треба да се дочекаат „неки нови клинци“ коишто сегашниот режисерски естаблишмент ќе го доведат во прашање и ќе го обноват театарското бунтовништво кое како да исчезнало поради „обезбедувањето“ на некогаш младите македонски режисери.

● **Како режисер, како читате еден драмски текст? Осврнете се на проблемите во односот драматургија и режија — драмски автор и режисер. Кои се ограничувањата и слободите на драмскиот режисер во односот на драмскиот текст?**

— Односот режија-текст и драмски автор-режисер јас не можам да го посматрам воинсторијски, како што не можам да го посматрам ни деперсонализирано. Во модерниот театар режијата е невозможна без драматургија. Тие можат да се соединат во една личност (режисерот сам себе си е драматург), а можат да постојат и како креативен тандем. Примери има многу и за првиот и за вториот случај. Доколку не може да пронајде текст што ќе ги изрази прашањата што го преокупираат, режисерот (сам или со драматургот) мора да биде во состојба да **направи** таков текст.

— Мојот професор Хуго Клајн сметаше дека режисерот може слободно да го скратува драмскиот текст, но дека не смее да го допишува. Според него, еден единствен допишан збор во прашање го доведува авторот. Овој на прв поглед конзервативен став, мене ми изгледа доста радикален. Со кратење може да се промени и темата и идејата на пиесата.

— Постои една тешко определлива граница и, кога ќе се мине, режисерот мора да го преземе авторството над текстот или сценариото на претставата која во тој случај е „работена по текстот икс од авторот ипсилон“. Меерхолд себе се означувал како автор на претстави работени според туѓи текстови. Всушност, мерата на креативната моќ на авторот ја определува неговата слобода! Ни во уметноста нема однапред дадена слобода. Претставата определува дали се работи за слобода или за дрскост. За жал, во модерниот театар владее епидемија на слепило коешто не може да ја прочита дрскоста. Доколку сметавме дека сложеноста на значењата е мера за вредноста на уметничкото дело, тогаш не можеме да сметаме дека поедноставената адаптација на класичното дело е чекор назад во освојувањето на режисерските слободи. За да бидам јасен до крај: го сметам за осиромашување и она читање на драмските дела коешто поаѓа од општите места и знаења за тоа „како сценски се читаат класиците“.

— Режијата за себе веќе има освоено слобода да прави поместување во стилот, во жанрот, во темата како и во идејата на драмските текстови.

— Режијата има најголема слобода што подразбира иста одговорност: создавање на автономен свет на сцената. Според тоа, дрскоста може да ѝ биде почетен импулс, но не е доволна како резултат. Кохерентноста на тој свет на сцената, тоа е критериумот на кој режисерот не може да му избега. Правото на автономност на театарот е освоено, пред сè, во битката за автономност на Режијата во однос на Литературата. Освоено е со претстави коишто со својата слоевитост се рамни на литературното (најчесто класичното) дело од кое тргнале, а исто така и на значајни претстави создадени од минорни драмски или недрамски текстови.

— Ова прашање не ме окупира. Не сум фасциниран со прашањето на мојата слобода во однос на драмскиот текст. Таа Америка е откриена одамна. Само театарските скороевци можат да бидат воодушевени од „убиството на писателот и на текстот“. Како што само закоравени конзервативци можат да бидат скандализирани од „режисерскиот театар“.

— Да разговараме за резултатите, а не за правилата. Што добивме, а што сме загубиле со интервенциите во текстот? Тоа е вистинското прашање. Секој од нас повторно се соочува со тоа прашање. Секој текст и секоја претстава значат нов ризик и нова слобода. Може ли сценскиот јазик да го надмине литературниот? За да ја надминеме литературата, не мораме да ја укинеме. Некогаш, патот до нејзното надминување води токму низ стопувањето во неа.

● **Како соработувате со актерот како режисер? Осврнете се на сложената проблематика на режијата и актерската игра — режисер и актер.**

— Мислам малку старомодно: главната компонента на режијата е работата со актерот. Тежнеам кон органско единство на претставата со апсолутно проткајување на режијата и актерската игра. Често го плаќам цехот на таа упорност со која им се посветувам на актерите. Таа толку ме истоштува што немам доволно енергија за работа на другите компоненти на режијата. А ме обвинуваа за режисерски деспотизам!?

— Мислам дека ткн. конфликт режисер-актер е измислен. Тој повеќе постои на нивото на суетата отколку на нивото на суштината. Режисерот и актерот се упатени еден на друг. Јас не сум возможен како режисер надвор од или покрај актерот.

— Се случувало актерот да не ја прифати мојата сугестија. Доколку тој инсистира на своето толкување, јас го оставам во него да созрее сознанието, да почувствува дека неговата интерпретација е надвор од контекстот на претставата. Тогаш постепено, неповредувајќи ја неговата суета, го водам кон мојата интерпретација што тој ја одбиваше.

— Се вадам од ум кога утврдувам дека јас од актерите барам повеќе отколку што тие бараат од себе.

— Работата со актерите ја сфаќам како средба во која се изградува заедништвото. Се разбира, тоа е максималистичкото барање до кое не стигнуваме секогаш.

— Сакам да „инвестирам“ во актерите, да ги откријам во нова светлина, непозната и ним и на публиката.

— Не ги сакам актерите кои се „говорници“, актерите кои не играат со телото. Затоа долго се занимавав со Гротовски, со биомеханиката, со јазикот на телото. Наидував на отпор што го кршевме и така што прво јас правев некои нешта што од нив ги барав, а од кои тие стравуваа или се срамеа.

— Мојата метода на работа со актерите подеднакво се состои од анализа и од сугестија. Некогаш сликовитоста е поделотворна од аналитичноста.

— Мислам дека режисерот мора да бара специфичен пристап спрема секој актер посебно. Методата во работата со актерите не може да биде индивидуална. Се обидувам да се прилагодам на секого од нив.

— Актерот е личност. За да му ги раздвижам знаењето и талентот, морам да ја насетам неговата личност, често и она што тој не сака да го покаже. Затоа морам да ја добијам неговата доверба дека нема да го измамам и дека нема да му ја одземам приватноста. Тој мора да поверува дека ќе добие во креативност. Актерот и јас мораме да имаме наша тајна: влегуваме во ризик за да добиеме нешто ново. За да го постигнам тоа, актерот мора да види дека јас вложувам и ризикувам повеќе од него. Не можам да барам од него да се изложи, ако прво јас не се изложам.

III

● Дали е можна една општа наука за режијата? Осврнете се на проблемот на теоријата и практиката на режијата. Кои методи би требало да се применат во изучувањето на теоријата на режијата?

— Општа наука за режијата? Сложено прашање како и за општата наука за сликање или општа наука за уметноста. Уметноста неминовно му се извлекува на научното обопштување затоа што во нејзината природа е да урива и надминува закони, а не да се придржува кон нив или да ги воспоставува.

— Скептичен сум во врска со можноста за општа наука за режијата, но тоа не значи дека сум против проучувањето на режијата.

— Колку што ми е познато сеуште немаме ни историја на режијата. Прашање е дали на историчарите и теоретичарите на режијата им е достапно сè што останало запишано зад значајните режисери. Мораме да појдеме од присобирање и студирање на архивската граѓа.

— Самата режија е многу замрсен однос на теоријата и практиката. Денес, режијата подразбира знаење од многу науки и уметности (социологија, психологија, историја, митологија, лингвистика, музика, сликарство, литература), како што подразбира и знаење за себе. Теоријата и практиката се овозможуваат и обусловуваат една од друга. Односот на теоријата и практиката е најсложениот и најпарадоксалниот аспект на режијата. Љубопитен сум за туѓите искуства. Сеуште не чувствувам изразена потреба за формулирање на сопствените искуства. Тоа го правам спорадично, главно поради надворешни провокации. Упростено речено, без теоретизирање можам да живеам, без практичната работа — не.

— Дали е можно на битието на една претстава да се одделат теоријата и практиката? Некој од страна (поретко тоа е самиот режисер) може врз една претстава да изгради комплетна теорија на режијата. Самата претстава може да биде и уметничко дело и трактат за режијата. Вахтангов има кажано дека од секоја претстава на Меерхолд може да почне нов правец во театарот. Гротовски го имаше Лудвиг Флашен, драматург и критичар, кој веројатно би можел да напише Теорија на режијата на Гротовски.

— За изучувањето на теоријата на режијата тешко дека ќе бидат доволни театарските критики какви што денес се пишуваат. Потребни се „внатрешни критичари“, како тоа го вели Гротовски, луѓе кои ќе го следат раѓањето на претставата од почетната режисерска замисла до реализацијата. Кога велам реализација, мислам и на репертоарското траење на претставата, зашто и публи-

Сцена од претставата „Пантаглез“

ката станува фактор на режијата. Режијата продолжува и тогаш кога режисерот ги „кренал рацете“ од претставата.

— Да се изучува теоријата на режијата, тоа бара инструментариум од многу науки: посматрање, анкети, интервјуи, анализи, реконструкции... Тоа може да биде залудна работа, затоа што режијата е протејска работа. Без намера да мистифицирам.

● **Кои организациони процеси битно го условуваат реализирањето на драмската режија?**

— Не знам дали точно ја сфаќам смислата на вашето прашање. Ми се чини дека реализирањето на драмската режија, за жал или на среќа, е условено од сè што во театарот се случува на индивидуален и на колективен план. И не само во театарот, туку и во општеството. На пример, сета способност на режисерот во организирањето на самиот себе, актерскиот ансамбл и комплетниот театарски организам може сериозно да биде разнишана од предлог-листата за распределба на личниот доход којашто ќе се најде на огласната табла неколку дена пред премиерата. Или: политички притисок може да уништи претстава, но може и да ѝ го даде оној неопходен набој и кохеренција коишто една претстава можат да ја направат велика.

— Во нашите театарски куќи, режисерот и актерите речиси и не можат да го избегнат она на сите нам добро познато чувство дека се препуштени сами на себе. Тоа чувство е меч со две острила. За среќа, тој во повеќето случаи има позитивни последици: придонесува за стопувањето на ансамблот во телото и душата на претставата. Тоа поретко се случува со другите компоненти: со техничкиот персонал, со луѓето од пропагандата... Режисерот мора да се служи со некакви политички, демагошки средства со цел да обезбеди сè што ѝ е потребно на претставата. Тој се заканува, моли, поткупува, се додворува...

— Театарот како институција покажува симптоми на склероза. Добри и релевантни претстави не се случуваат благодарение на, туку наспроти институцијата. Институциите не постојат за да се прават претстави, туку претстави се прават за пред општеството да се оправда постоењето на институциите.

— Државата ја заменија СИЗ-овите. На сите нам ни е јасно дека стекнувањето на доходот низ размена на трудот во овој миг е само фраза, но изгледа немаше ни волја ни енергија да ги менуваме нештата. Театрите покажуваат амбиција да направат фестивалска претстава, а другото главно тече по инерција.

— Самоуправувањето во театрите вакво какво е (механички пренесено од другите сфери) не ја помага ни продуктивноста ни креативноста. Сето ова се прекршува врз режисерот. Пред сè врз него. Во оваа ситуација, креативниот режисер неминовно мора да биде узурпатор на самоуправувањето.

IV

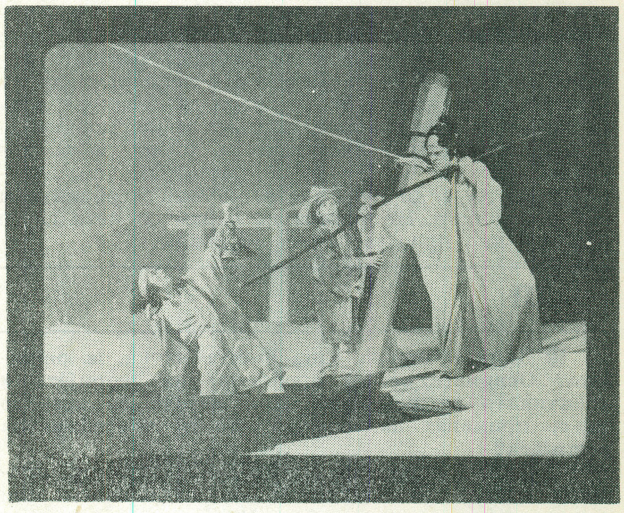
● **Дали:**

а) режијата опфаќа целина на материјалното и персоналното на сцена; или

б) режијата е пренесување на напишаното дело на сцена (Венстен)? Дефинирајте ја режијата во драмски театар како вие мислите и како ја реализирате.

— Што е тоа — напишано дело? Дали тоа ги опфаќа и ремарките? И како режијата го пренесува напишаното дело? Дали пренесува некаква општа идеја за тоа напишано дело? Или пренесува свое, лично доживување на напишаното дело?

— Да се пренесува нешто: тоа значи дека оној кој носи и она што се носи се дефинирани, затворени во себе, дека нема меѓусебно проникнување и стопување на тие два организма.



„Бовча“ во Театарот на Народностите

— Зарем режијата не е сценско изразување на личното чувствување на светот (запрашаност, стравување...) коешто на својот пат кон сцената минува низ напишаниот текст?

— Режисерот создава **нешто** на сцената. Тоа **нешто** трае, но и се менува независно од својот творец. Значи, живее со органски живот. Создавањето на тој сценски организам може да биде предизвикано од напишаното дело, но може да настане и без напишано дело. Со тој организам може да комуницира и некој кој е неписмен и некој кој не го читал делото, па дури и некој кој е и неписмен и глув.

— Во секој случај, ми се чини дека дефиницијата на Андре Венстен е претесна. Таа се задоволува со воспоставување на односот режија — текст. А ми се чини дека е побитно да се воспостави односот режија — свет? Историјата ни има понудено различни одговори на прашањето на односот режија — текст. Театарот беше инфериорен пред литературата сè додека го детерминираше односот режија — текст. Изборот не е еднонасочен. Текстот ја избира режијата, но и режијата избира текст. Текстот ја определува режијата, но и режијата определува текст.

— За жал, кај нас режијата се оценува и за неа се размислува пред сè поаѓајќи од текстот. Тоа е предрасуда којашто режијата ја смета како посредник меѓу текстот и публиката. Предрасуда којашто настанала и од фактот дека, хронолошки, прво постои текстот. Тоа е и начин на одбраната на оние кои пишуваат за театарот, зашто режијата оперира со повеќе елементи за чие читање е потребна поголема писменост. А кај нас, во Македонија, знаењето за театарот речиси се идентификува со знаењето за литературата. И историски, **режијата е постара од литературата, како што се и врачевите постари од поетите.** (подвлекол Р. Л.).

● Кои личности и дела од историјата на македонската модерна режија дале најголем придонес во развојот на театарот во Македонија? Осврнете се на современиот миг на македонската драмска режија, личностите и делата.

— Историјата на македонскиот модерен театар речиси се совпаѓа со историјата на македонскиот театар воопшто. За четириесет години, нашиот театар мораше да го мине патот од „битовата“ и романтичарската драма до хиперреализмот. На тој пат имаше етапи кога културната (пред сè литературната) јавност присакуваше и бараше модернизмот да го зафати и театарот (тој проклет реализам!), а во последните години театарот ги голта и породува сите „изми“ како некаква изгладнета земја. За името и делото на Димитар Ќостаров се поврзани пред сè сценските реализации на руската и советската драматургија (најмногу Островски) и на Нушиќевите дела. Тоа беа претстави по реалистички клуч, примери за она што подоцна е наречено литературен театар. За помладите генерации на режисери, Ќостаров беше негативен ориентир, во смисла на конзервативно сфатениот Станиславски. Покрај него, Илија Милчин, во нашата свест е поврзан со психологијата и реализмот на сцената како доминанти. Заслужен за развојот на македонскиот сценски говор. Ја воведува американската драматургија (Вилијамс, Милер, О'Нил). Премиерата на „Стаклената менажерија“ кон крајот на педесеттите години предизвикува речиси политички судир во МНТ. Како режисер, Петре Прличко е поврзан со изведување на битови пиеси со доста фолклорни елементи. Крум Стојанов својот бунт го артикулира со поетската драматургија на Федерико Гарсија Лорка. Вукан Диневски прв го поставува Брехт. Во почетокот на шеесеттите години од Народниот театар — Битола доаѓаат Љубиша Георгиевски и Душко Наумовски. Тоа е период на раскол во Драмата на МНТ и преминувањето на група актери и режисери во Драмскиот театар. Народниот театар — Битола е феномен и по бројот на симнатите или осомничените претстави од политички и политикантски причини. Ѓеоргиевски го игнорира проблемот на стилот во театарот. Со него се случува нешто незамисливо за македонскиот театар пред него: еклектицизмот добива право на граѓанство. „Модернистите“ конечно имаат свој режисер. Бранко Ставрев својот интерес го врзува за ревалоризацијата на битовите пиеси и за литературата на Живко Чинго.

— Со доаѓањето на младата („битефовска“) генерација, на која ѝ припаѓаат Унковски, Станковски, јас и други, на сцените низ Македонија владеат ритуален и „политички“ театар, се појавуваат кукли, амбиенталност, елементи на панаѓурски театар... Театарот станува поотворен, со поголема фантазија, пошарен... со сите позитивни и негативни последици. Се појавуваат и алтернативни групи. Рахим Бурхан во трупата „Пралипе“ доследно ги истражува можностите на ритуалниот и физичкиот театар. Последните години се главно под знакот на преиспитување на македонската историја: Унковски ги поставува текстовите на Горан Стефановски, Георгиевски ги поставува Чашуле и Плевнеш, Ставрев „Макавејските празници“ на Живко Чинго, јас — „Пиреј“ на Петре М. Андреевски и „Преспанскиот круг со црвена боја“ на М. Неделковски. Ова е доминантната струја, но таа не ги исцрпува сите креативни определувања и, секако, сама по себе не значи квалитет и напредок во театарска смисла.

— Овој преглед би бил повеќе насочен вертикално, но јас сум режисер и чувствувам извесни етички обврски. Не можам и нема да правам критичка ревалоризација ни на минатото ни на сегашноста на македонскиот театар. Тоа е работа на театарската критика. Стравувам дека уште долго ќе го чекаме тој обид на анализа којашто би овозможила синтеза...

V

● На Факултетот за драмски уметности вие сте доцент по актерска игра. Наведете ги наставните планови и програми и изнесете ги своите педагошки искуства од воспитувањето и образованието на младите актери. На што посветувате посебно внимание во работата со студентите по актерска игра?

— Оние кои се занимаваат со педагошка работа знаат колку пречекорувањата и исклучоците се поважни од плановите и програмите. Плановите и програмите на скопскиот Факултет за драмски уметности не се разликуваат битно од оние на белградскиот. Во програмата стои како врвна вредност на актерската игра да се инаугурира „ВНАТРЕШНОТО ДОЖИВУВАЊЕ“. Значи, Станиславски. Но, стои и тоа дека програмата треба да се третира крајно отворено и дека секој наставник е должен да истражува на планот на педагогијата.

— Мислам дека постепеноста во усвојувањето на елементите на актерската игра е застарена метода. Верувам повеќе во методата „виа негатива“, којашто личноста на идниот актер ја ослободува од внатрешните пречки што го спречуваат во искажувањето на талентот, ако го има. Учењето не подразбира само акумулација на вештини и знаења, туку и ослободување од шаблонско однесување.

— Јас не сум оној кој само одговара на прашања, туку оној кој одговара, но и прашува.

— Свеста за светот во кој живееме за мене е дел од самосвеста на актерот што не може да се избегне. Се обидувам да другарувам со студентите. Нашите светови мора меѓусебно да се проткајуваат. Барам од нив љубопитност за сè, па затоа ни себеси не смеам да дозволам незаинтересираност за нивниот свет.

— Актерот е оној кој на сцената живее поинтензивно отколку надвор од неа. Тоа е нашата девиза.

— Испитот на крајот од I година беше низа колективни етиди на тема: Водачот и Другите. Секој од студентите предложи фабула во која беше Водач. Во другите етиди беше меѓу Другите. Заеднички ги обработуваме фабулите. „Зошто го правиш тоа?“. Јас укажував на тоа каде би можеле да го најдеме текстот доколку беше неопходен за нивната „приказна“. Сите студенти ја оценуваат работата, стават забелешки и на своите колеги и на мене. Кај некои постои снажна потреба да останат свои, да не бидат изманипулирани...

— Во третиот семестар работат монолози и дијалози. Но, во четвртиот ја правиме претставата по текстот на Карло Гоци „Да бидеш кралица во Самандал“ („Зубаида“).

— Благодарение на задачите што на прв поглед се спротивни на нивните афинитети и можности, некои созреваат. Велат дека се изненадени „за што сме сè способни“. Работата во класата повеќе потсетува на работилница, отколку на факултет.

● Осврнете се на вистинската потреба за отворање на катедра по режија во Скопје, со оглед на нараснатите потреби за режисерски подмладок во театарот, на филмот, радиото и телевизијата. Како го гледате идното професионално образование и воспитување на младите македонски режисери?

— Се плашам дека меѓу нашето сознание за потребата за отворање катедра по режија и реализацијата се испречи реалноста којашто се вика — недостиг на финансиски средства. Развојот на Факултетот за драмски уметности е загрозен со — немањето пари.

— Речиси минаа десет години од доаѓањето на последниот школуван театарски режисер. Еден дел од режисерите кои дипломираа меѓу 71 и 73 не режира во театарот. Дали ни се заканува „склероза"? Кругот на режисерите е тесен. А Факултетот во овој момент нема ни просторни ни финансиски услови за отворање катедра.

— Младите луѓе од Македонија денес потешко решаваат да студираат режија во Белград, Загреб, Љубљана и Нови Сад, иако големото мнозинство македонски режисери дипломираа на тие школи. Не ја знам причината за ова. Мислам дека режијата, за разлика од актерската игра, може да се студира и на школите од другите јазични подрачја.

● Покрај работата во драмски театар, вие режирате на радио и на телевизија. Какви се вашите искуства во интермедијалната (драмска, филмска, РТВ) режија?

— Никогаш не сум правел филм. Не се чувствувам компетентен, зашто за филмот не знаев ни близу колку знаев за театарот. Не можев да одделам време за да се подготвам за филм.

— Сè поретко режирам и за радио и за телевизија. Последниве години за телевизија снимам само свои претстави. Возбудливо е за мене да ја погледнам претставата и на поинаков начин. А на телевизијата ѝ е поевтино да ме ангажира мене бидејќи веќе ја знам претставата.

— На телевизијата ме одбива големиот број посредници (и човечки и технички) меѓу мене и резултатите. Имам чувство на спречуваност, веројатно и поради недостигот на рутина којашто телевизијата ја бара од режисерот. Театарот толку ме преокупира што не сум во состојба да го следам развојот на телевизијата како медиум. Затоа не се чувствувам доволно компетентен. Не сум телевизиски режисер, телевизијата бара специфичен начин на мислење. Се плашам дека сум непоправливо театарски човек.

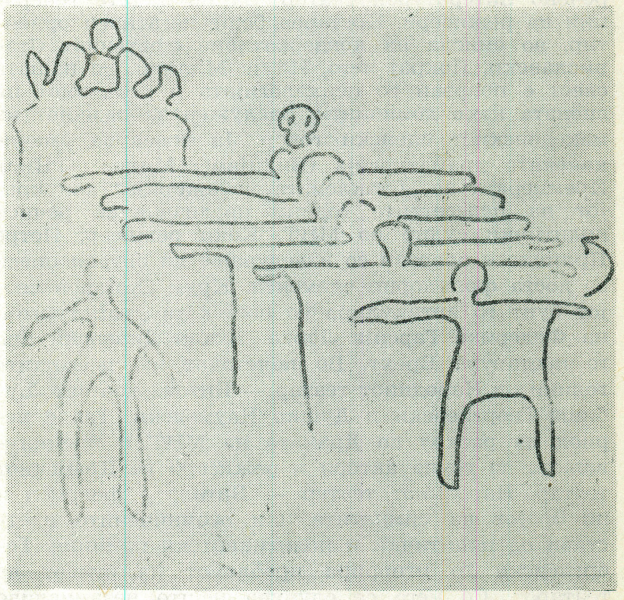
— Работата на радио-драма денес (и поради лоши финансиски услови) најчесто е сведена на рутина: што поедноставно регистриран радио-театар (површно играни и режирани текстови). Се додава малку музика и тоа е сè. И со радио- режија човек мора да се занимава постојано и студиозно.

— Живееме во време на медиуми. Сè се посамостојни и поспецифични. Да се влегува во она што се вика интермедијална режија без доволно компетентност, едноставно значи неодговорност.

● Како ја гледате можноста за реализирање на единствен југословенски театарски простор?

— Таа синтагма ми се чини несмасна. Таа настана од вонтеатарски, пред сè политички причини и тие мотиви избувнуваат од неа.

— Дали инсистирање на единственост значи дека денес постои неединствен југословенски театарски простор? Дали просторот значи пазар? И што би требало да биде единствено: пазарот, естетиката или идеологијата којашто се застапува со тој театар? Морам да признам дека се накострешувам кога помислувам на единствена естетика. Не можам да се ослободам од извесни историски асоцијации коишто ме потсетуваат на тоа колку е мал просторот меѓу единствеността и монолитноста. На театарот во Југославија му е потребен слободен протек на креативни личности и идеи. На уметноста ѝ е потребна различност, а не единственост. Театарот се раѓа од многу конкретни и лични чувствувања на времето и просторот. Заедништвото во театарот не е априорно ни зададено, тоа се гради низ средба. Не можеме и не смееме да бидеме слепи и за разликите во кои живееме, а коишто влијаат врз театарот барем толку колку влијаат и заедничките тежнеења. Театарот може да ја надминува историјата, но не може да ја игнорира. Нас во Македонија сеуште во извесна мера нè определува борбата за афирмација на нацијата. Нè определува, без оглед на тоа дали тоа нè усреќува или унесреќува во креативна смисла. Другите културни средини не се определени со тој фактор. Вонестетски фактори влијаат врз насочувањето на театарот откако театарот постои.



Мизансценска скица за „Хоаким муриета"

— Прокламациите и тенденциите не се она што на една претстава можат да ѝ го дадат ореолот „југословенска". Претставата станува југословенска и универзална само доколку ја надмине локалноста во исполнувањето на своето естетско битие. Според тоа, југословенскиот театарски простор го прават претстави со естетска и општествена релевантност. Овие две категории не мора да бидат поврзани, иако голем театар се случува кога тие се надополнуваат. Ми се чини дека некои од тие претстави остануваат на маргините и затоа што се вклопуваат во моментно форсираниот тренд којшто настана од судирот што повеќе се одвива во сферата на политиката, отколку во сферата на театарот. Сè што во театарот се случува како позитивна или негативна реакција на политичките трендови, а останува детерминирано со нив, нема шанси да го надмине нивото на театарско политикантство. Без оглед дали е за или против политичката власт.

Опишете ги своите режиски процеси од поделбата на улогите до композицијата на претставата.

— Секогаш поаѓам од сликите што драмскиот текст ги предизвикува во мене .Покрај нив, резерви и противаргументи. Чекам сите причини ЗА и ПРОТИВ да созреат и поделбата сама да се искристализира. Чувствувам напнатост и мачнотија поради алтернативите. Обично, решенијата испливуваат сами во моментот кога ми се чини дека ќе експлодирам.

— Последниве години избегнувам на актерите многу да им ја зборувам ткн. експликација. Искуството ме научи дека е подобро постепено да се воведуваат во претставата. Зборувам за сликите што текстот во мене ги предизвикува, за просторот во кои претставата се случува. Ја раскажувам замислата на една сцена, доколку таа во мене е формирана. „Читачките проби“ траат една третина од времето за подготовка на претставата.

— Дешифрирање на значењата, поттекстовите, барање акценти... Ги градам „критичните точки“. Се обидувам да ги анимирам темпераментот и емоциите на актерите. Си помагам себе и на актерите со асоцијации од животот (поефикасно) и од литературата и уметностите (често неуспешно). Прибегнувам кон промени: на „жешки“ проби им спротивставувам „студени“. Барам од актерите да ги примаат моите сугестии „во лет“, да не ја прекинуваат пробата... За време на тие проби запишувам и некои мизансценски решенија коишто се појавуваат. Последните денови на маса се враќам кон некои слики, барам ликовни клучови за претставата.

— Првата мизансценска проба за мене е трауматична. Напнат сум, имам потреба да ја „расфрлам претставата во просторот“. Се обидувам за што помалку време да ги постигнам сликите што ги носам во себе. Тоа е мачно, зашто на актерите не им е јасно, а јас немам време сè да им мотивирам. Со груби поставувања се завршува таа моја инстинктивна фаза и тогаш со задоволство ја разработувам сцената, анализирам со актерите, ги прифаќам и нивните корекции.

— Доколку за претставата не се пишува специјална музика, илустрацијата ја работам сам. Обично пуштам музика пред актерите без предупредување и тогаш ги посматрам нивните реакции. Истото важи и за сценографската макета. Имам потреба да учествувам во физичката работа околу претставата. Во **Театарската работилница** ме радува учеството во изработката на декорот, костимите или маските. Се мотам околу идејното решение на плакатата и програмата. Со задоволство ја одлагам работата на финалето на претставата. Ги чекам декорот, музиката и светлото. Потребни ми се сите сценски средства за да можам да ставам точка на претставата. Нешто ме тера во финалето да го урнам театарот што со тешка мака го градев.

— Во периодот на поставувањето на мизансценот не сакам да зборувам со актерите. Мислам дека тие треба да го почувствуваат мизансценот. Во друг период, во разработката, се занимавам со детали, објаснувам, слушам забелешки и прашања, се качувам на сцената бидејќи чувствувам потреба да им бидам близу. Во тој период не им зборувам на сите, туку на поединци. Во завршниот период или им се обрнувам на сите или пишувам книжулиња.

— Со задоволство работам на светло, ноќе...

— Сето ова, во принцип, важи за работата во институционалните театри. Во **Театарската работилница,** фазата на усвојувањето на текстот почнува со заедничко (на глас) читање на текстот. Обично тоа го правам јас. Потоа образлагам зошто сметам дека треба тој текст да се работи на таков начин. Доколку ги „купам“ за претставата, заедно работиме на преводот. Тука се раѓа и поделбата којашто е поврзана со прилагодувањето на текстот на актерите во процесот на преводот. Подготвителните работи го опфаќаат заедничкото проучување на материјалите за „контекстот на претставата“, како и разговорите околу сцената и костимите. Процесот на работата на претставата се одвива сè повеќе колективно, а границите меѓу фазите не се така остри како во работата во институциите. Прашањето „Зошто?“ овде има многу поголема важност отколку во работата со професионалците.

VI

Наведете примери на „народна режија“ во македонските обреди, обичаи, ритуали. Кој, всушност, е „народниот режисер“?

— Некои од македонските фолклорни игри имаат значење на ритуал. Познатото оро „Тешкото“ го доживувам и како ритуал на обновувањето народна енергија и волја за ослободување. Го води Првиот играч заедно со музичарот кој удира во тапан. Од нив зависи мизансценот, како и темпо-ритмот на играта.

„Хасанагиница“ во Театарот на Народностите

— Во македонските села гаталките и врачките воделе, за опстанок на заедницата, важни обреди поврзани со дожд (додолски обреди), како и обреди за истерување на болеста. Во романот „Пиреј“ се обработени неколку обреди од овој вид што ги води гаталка.

— Кумот и старосватот се режисери на свадбите што се, во Галичник, мошне сложени обреди.

— Мислам дека „играта на смртта“ е базичен македонски ритуал... Во младешкиот занес да направиме претстава-модел на ткн. македонска

судбина, Унковски и јас ја означивме Смртта како „народен режисер“. Дали станува збор само за метафора? Мислевме дека Смртта е режисер на сите фотографии на македонските комити. На тие фотографии, полни со ритуален занес, има толку театарско чувство.

— Не можам дефинитивно да одговорам на вашето прашање. Но, тоа е присутно во нас. Влијателно е, нè тера во обредите и ритуалите да бараме некаков свој почеток, почетокот што сликарите можат да го најдат во Нерези, Нагоричане, Курбиново ...

● Осврнете се на општествената положба на режијата и режисерите кај нас.

— Може ли за тоа да се зборува без прашањето за општествената положба на театарот? Во општествени кризи, театарот добива поголемо значење. Денес публиката доаѓа во нашите театри пред сè за да ја чуе вистината за себе. Тоа ја промени положбата на режисерот и на режијата. Театарот дојде до изговорување на вистината дека политиката е нашата судбина. Тоа сознание може да го воздигне театарот, но содржи во себе и вирус на опасноста што се вика — естетски догматизам.

— Во нашето општество режисерите имаат подобра положба од режијата. Или: нашите режии се порадикални од нас. Последниве години, режијата како да се најде во шпицот на интересирањето на јавноста, но се најде и на ударот на луѓето и групациите кои ја имаат општествената моќ. Феноменот е интересен: режијата стана повеќе од професија, таа како да стекна ореол на мисија. Режијата стана опасна, некои мислат дека таа дури може да ја загрози општествената стабилност. Забораваат дека таа професија може да се употребува и во интерес на status quo.

— Општествената ситуација и состојбата на свеста за неа ги радикализираше режијата и режисерите. Не само во однос спрема другите, туку и спрема себе. Под притисокот на дел од власта, режисерите станаа побескомпромисни. Оние другите стивнаа, како да ги нема. Мислам дека е ова опасно за режисерите: определени сме со односот на политиката спрема нас. Ќе ја загубиме слободата доколку постојано и само се спротивставуваме некому.

● Кои се принципите на режисерската етика и моралот на режијата?

— Еден од моите режисерски принципи е да не ги пропишувам општоважечките принципи на режијата.

— На режијата отсекогаш ѝ се наметнувани етички принципи коишто ја обврзувале во однос на власта, граѓанството, класиката, актерите ... Тоа се случува и денес. Моќниците повторно ја откриваат субверзивноста на режијата. Затоа се обидуваат да ја дисциплинираат, да ја направат пристојна, да ја обврзат на конструктивност спрема постојното ...

— Врвен етички принцип на режијата е — КРЕАТИВНОСТА. Пред сè и над сè, режијата му е обврзана на театарот.

— Слоевит проблем лежи во односот режисер-актер. Го гледам како триаголник: режија-манипулација-креација. Креацијата е слобода во надминувањето на зададената рамка. Дали слободата на режијата е можна без слободата на актерот? Дали тие се совпаѓаат ,надоврзуваат или судираат? Дали режисерот може да ја зголемува креативноста на актерите со стеснување на нивните слободи?

— Дефинитивен одговор нема. Сите ние повторно се судираме со тие прашања и наоѓаме нови одговори што забрзано ги напуштаме.

— Сите одговори мораме да ги преиспитаме во однос на врвниот етички принцип: креативноста.

● Кои драмски проекти би сакале да ги режирате, со кого и зошто?

— Речиси суеверно се стеснувам да зборувам за своите желби и планови. Ми се случувало, меѓу другото, да сретнам актери на кои моите опсесии им биле туѓи, далечни и смешни. А замислите — екстремни. Ми се случувало во тек на проби да занемеам и да подзапрам пред инертноста и духовната мрзливост. До пред неколку години мислев дека сум во состојба да загрејам секој ансамбл за било кој проект што мене ме грее. Од таа илузија ме „ослободија“ во **Драмата на Македонскиот народен театар.** Сега внимателно избирам каде што ќе работам. Јасно, тоа не зависи само од мене ... Затоа некои од моите желби спаѓаат во доменот на утописките.

— Во **Народното казалиште во Вараждин** почнувам да го работам делото „На домашна нега“ од Иван Бакмаз. Минатогодишната работа во тој театар со „Маскерада“ беше интересно искуство. Во **Театарската работилница на ФФ** работиме претстава по текстовите на Антонин Пшидал „Сцени за шмекери“. Претставата би требало да биде готова на есен. Работата со таа група би продолжила со проектот за „Голтарите“ и македонскиот тероризам. Таа претстава одамна ја носам во себе и со неа дефинитивно би воспоставил лак меѓу „Голтарите“ и **Театарската работилница на ФФ.** Се договараме со Петар Вечек, директор на театарот „Гавела“, околу обидите за ново читање на Еврипидовите „Бахатки“. Со задоволство би ја работел претставата за Иби во **Драмскиот театар во Скопје.** Би ги користел сите текстови за Иби од Жари. Меѓу другото, би го работел тоа и поради еден млад актер кој се вика Ѓокица Лукаревски. Повторно би го работел Гелдеродовиот „Пантаглез“. Немам идеја каде. Ме окупира и еден роман на Ташко Георгиевски: „Рамна земја“ зборува за бегалците од Егејска Македонија кои живеат во задруга во Војводина 1948.

— Имам многу идеи, помалку време и доволно скепса. Ми се чини дека веќе со години режирам една единствена претстава. Барам соговорници во моите обиди да го зграпчам фантомот кој нè соблазнува и оддалечува од Сознанието, од свеста кои сме и зошто живееме. Понекогаш се ужасувам поради заблудите со кои го ревитализираме тој фантом ...

— Се прашувам што ќе биде со мене ако еден ден во една претстава го соберам сето она што растурено и непотполно се обидувам да го кажам во многу претстави.

● Какви се вашите искуства од режиите во институционален театар, каков што е МНТ, каде што режиравте низа години?

— Македонскиот народен театар не беше мој избор. На третата година од студиите го работев Вајс во **Драмскиот театар.** И дипломската претстава ја работев во Драмскиот театар. Не сакав во МНТ и поради тоа што таму беше татко ми. Скапо ја платив својата илузија дека е можно да се менува институцијата од внатре. Таа секогаш е посилна од индивидуата. Како институција, МНТ е резултат на потребите на една нација во времето на националната преродба. Тој театар веќе во почетокот беше мелез: организацијата од австро-унгарски тип, естетиката — упростен Ста-

ниславски, применет во репертоарот чии основи се македонски битови драми, Нушиќ и второкласна драмска литература од „постариот брат“. И субординација од војнички тип: најлошо минуваат актерите на кои им е забрането да мислат. Сите подоцнежни промени во општеството само го допираат и не навлегуваат во битието на тој театар. Во него револуција не тече. Затоа и ми се чини логично што бунтот против постарите (пред сè Костаров, па Милчин, Прличко и други) заврши со уште полошо владеење коешто ги разурна минатото и традицијата, а во замена не донесе ништо друго освен хаос, неписменост и безнадежност. Моментната состојба во тој театар потврдува дека урбаниот менталитет е незаобиколлив предуслов за постоење на организиран театар.

— Урбаниот менталитет ја објаснува долгогодишната виталност на поедначкво стариот **Народен театар во Битола.** Креативниот напон на тој ансамбл постојано се храни и со чувството дека неправедно е запоставен. Во тој град постои интересирање за театар. Граѓаните се гордеат со успесите и се лутат на неуспесите.

— Од септември 1970 до март 1982 година, јас бев платен како драматург на **Драмата на Македонскиот народен театар.** Се сеќавам дека првиот месец седев изолиран во канцеларија. Никој не ми доаѓаше, никој не ме викаше. Како да сакаа да ми кажат дека не сум потребен. Ми се случија и добри претстави во тој театар: Бонд, Вајс, Неруда, Пекиќ, „Сојтарии“... Имаше и една комплетно репертоарски успешна година: „Крал Лир“, „Децата на сонцето“, „Галилео Галилеј“, „Тесниот пат кон далечниот север“, „Ѕидот-водата...“. Малата сцена имаше две добри сезони, но тие се загубија во морето „вечери на поезијата“ коишто со театарот немаа врска. Институцијата ги затрупуваше СИЗ-овите со броеви на премиери и репризи без било каква општествена и театарска релевантност, но со ореол на политичка или национална пригодност (не е пропуштен ниту еден јубилеј!). Актерите престанаа да бидат индивидуи, во последната премиера тие служат како манекени на сценската техника во новата зграда!

— Но, сè ова е дополнителен ум. Со години јас во таа институција, налик на држава, играв улога на конструктивна опозиција, заборавајќи дека самозадоволна, доволна сама на себе и во себе вљубена институција, мора да ми го зафати моето здравје. Долго ми требаше да сфатам дека моите лекарски амбиции доведоа до тоа јас да бидам пациентот! Грижата за здравјето на МНТ ја заменив со грижата за сопственото здравје.

● **Вие режирате и во алтернативниот театар Театарска работилница на ФФ. Какви се вашите искуства во работата со драмските аматери?**

— Мојата работа со аматерите има три фази. Како аматер, од 1965 до 1967 година, го водев не-Театарот „Кактус“. Четири премиери, последната беше заедничка режија со Слободан Унковски. Третата беше по текстот „Конференција, како тоа бесконечно звучи...“ од Аљоша Руси и Слободан Унковски. Во таа група актери беа и денешните режисери В. Кортошев, Н. Пановски и В. Цолева, писателот Русомир Богдановски, организатори М. Панчевски и М. Ковачевски, актерот Д. Мешковски. Во 1970 и 1971 година работеше Театарот кај Свети Никита Голтарот (во манастирот Свети Никита, во училиште, во селото Сандево и во една барака во Скопје). Од таа група, на студии по актерска игра заминаа Ненад Стојановски, Мирче Доневски, Данчо Чевревски, Кирчо Печијарески. Има денес и дизајнери и сценографи кои своето интересирање за театарот почнаа да го формулираат во таа група.

— Денес тие „монашки денови“ ми изгледаат како загубен рај. Преокупираност со театар, целодневна работа на актерски тренинг и на претстава. Унко и јас постојано баравме вистински провокации за љубопитноста на актерите. Немаше место за рутината и инертноста. Таа група си најде своја публика. Селаните од Скопска Црна Гора нè сметаа за свој театар. Беше тоа време на ритуалниот театар, на шеесетосумскиот идеализам...

На проба на „Натемаго па Филозофскиот факултет“ во Битола

— За една аматерска група да стане алтернативна, таа мора да има свој идентитет, мора да „го најде своето време“, мора порадикално да ги поставува прашањата од театарските институции. Бевме окупирани со прашањето на заедништвото. Да се открие сопствениот идентитет, да се појде од македонската традиција (фолклор, поезија, фреска, обреди) во пресрет на Светот, да се живее во културниот Бабилон на шеесеттите години. Да се докаже дека театарот им припаѓа на младите исто како и рок музиката.

— Во 1979 година повторно почувствував интензивна потреба за авантура. Дали сеуште сум млад? Колку Институцијата ме умртви? Да се вратам на ризикот и да се изложам на искушение. Ја формиравме **Театарската работилница на ФФ** заедно со „голтарот“ Љубиша Никодиновски. Во почетокот, под фирмата **Естетичка лабораторија.** Подоцна, го раскинавме тој „брак“, несакајќи да бидеме илустрација на културолошко-политички тези. Во таа работа повторно се појави она чувство на искреност, непосредност и спонтаност во занимавањето со театарот од времето на **Театарот кај Свети Никита Голтарот.** Младите луѓе, припадници на новите генерации, поставуваа прашања на нов начин. Како да другарувам со нив, како да не станам тутор кој ги блефира со своите дамна откриени трикови? Да се биде професионалец тоа денес не е доволно ни за режисерската работа во Институција, а уште помалку во работата со аматерите. Се разбира, доколку од таа работа треба да се роди Театар.

— Претставата мора да биде магнетно поле на нашето заедништво, кон тоа се стремиме во **Театарската работилница на ФФ.**

VII

● Режирате во Театарот на народностите. Кои проблеми режисерот ги сретнува во режијата на друг јазик?

— Режијата на друг јазик е голем предизвик. Театарот, според мене, е средба, размена. Моќта на давањето е подеднакво важна како и моќта на примањето. Ако не се режира обопштено, ако се режира конкретно (така што претставата да е неповторлива во друго време и простор), тогаш доаѓа до проткајување на идеи, чувства и ритми меѓу режисерот и актерите. Се судруваме и проткајуваме со своето комплетно цивилизациско минато. Јазикот е само едно од нивоата на кои ќе се разминеме или сретнеме.

— Работата на друг јазик во мене интензивно го развива чувството на поттекстот и на говорните интонации. Понекогаш откривав неточности во текстот на преводот како резултат на чувството дека поттекстот не е точен. Бев изненаден и јас, а и актерите.

— Секогаш ме возбудувала средбата со други традиции, со туѓ фолклор, на пример. Се обидувам да се нурнам во нив. Се надевам дека моите претстави во **Театарот на народностите** имаат нешто специфично (можеби необично) во однос на другите мои претстави, и тоа како резултат на тоа проникнување.

— Ми се чини дека во Македонија сеуште не сме свесни што сè може да произлезе како резултат на мешањето на националните, религиските и фолклорните традиции. Пуританизмот во уметноста не ми изгледа плодоносен.

— Возбуден сум што годинава во **Албанската драма** ќе го работам текстот на Џабир Ахмети, а во **Турската драма** текстот на Хасан Мерџан. Сметам дека сум подготвен за средба со тие текстови кои своите исходи ги имаат во националниот фолклор, митологијата и филозофијата. Средба отворена„ средба без наметнување...

● Која литература за режија би требало да се преведе на нашите јазици?

Има многу нешта што би требало да станат дел на нашата театарска писменост. Со години кај нас ништо не е преведувано, така што ми се чини дека лесно би можеле да направиме список од стотина наслови.

— Книгата на Керженцев **„За пролетерскиот театар“;** списите на Таиров објавени во Советскиот Сојуз во една книга; сеќавањата на учениците и соработниците на Ј. Б. Вахтангов (Захава и Завадски); комплетниот Меерхолд; книгата на Луј Жуве (изгледа дека „Пролог“ ќе ја печати); списите на Баро; Еуџенио Барба печатеше книга за своите искуства; литературата на американскиот андерграунд театар (Чајкин, Малина, Бек, Мајкл Кирби и други); трудовите на Бернар Дорт...

— Бидејќи сметам дека работата со актерите е битна компонента на режијата, наведувам и книги:

— Моша Фелденкре „Свеста на телото“,
— Михаил Чехов „Да се биде актер“,
— Заеми-За „Аналекти на актерот“.

● Осврнете се на нашата повеќегодишна Анкета за феноменот на режијата што ја водевме на страниците на новосадска „Сцена“ (1977-1982) со истакнати југословенски режисери од Клајн до Мијач. Во што е вистинскиот придонес на теоријата на режијата со вакви истражувања? Изнесете ги своите сугестии во поглед на натамошните истражувања на теоријата и практиката на режијата во Југославија.

— Знаењето за режијата е и количество на индивидуалните искуства на оние кои со своите режии умееја да ги постават за суштината и смислата на Театарот. **Анкетата за феноменот на режијата** е неодминлива база, ризница на податоци, прашања, одговори и дилеми без кои теоријата на режијата не би била можна.

— Свеста за себе (за Театарот и неговите компоненти, па според тоа и за режијата) е и причина и последица на театарската плима во Југославија.

— Затврдувањето на специфичностите во одделни режисерски ракописи, тоа ми изгледа како следна битна задача на ова поле.

— Сè поголемата општествена релевантност на она што кај нас се случува во театарот бара и истражувања на она што во недостиг на подобар термин би го нарекол **социологија на нашиот современ театар.**

Белград, Скопје: мај-јуни 1983

РЕЖИИТЕ НА ВЛАДИМИР МИЛЧИН

Драмски театар — Скопје

1. Петер Вајс: „Балада за лузитанското страшило“ (1969)
2. Мишел д Гелдерод: „Пантаглез“ (1970)
3. Лев Бирински: „Бркотница“ („Маскерада“) (1980)
4. Миле Неделковски: „Преспанскиот круг со црвена боја“ — прва изведба (1983)

Драма на Македонскиот народен театар — Скопје

5. Русомир Богдановски: „Фарса за храбриот Науме“ — прва изведба (1971)
6. Едвард Бонд: „Тесниот пат кон далечниот север“ (1972)
7. Петер Вајс: „Хелдерлин“ (1973)
8. Мирослав Крлежа: „Господа Глембаеви“ (1974)
9. Пабло Неруда: „Славата и смртта на Хоакин Муриета“ (1976)
10. Иван Цанкар: „Соблазна во Шентфлоријанската Долина“ (1976)
11. Богомил Ѓузел: „Алексијада“ — прва изведба (1978)
12. Борислав Пекиќ: „Обесеник“ — прва изведба (1978)
13. Ласица, Сатински, Руси: „Сојтарии“ (1978)
14. Волтер: „Кандид“ (адаптација: Алена и Јарослав Востри) (1980)
15. Коле Чашуле: „Житолуб“ — прва изведба (1981)
16. Миливое Мајсторовиќ: „Сирачки“ (1981)

Театар на народностите — Скопје

Албанска драма

17. Живко Чинго: „Големата вода“ (драматизација: В. Милчин) (1977)
18. Едвард Бонд: „Бовча“ (1982)

Турска драма

19. Љубомир Симовиќ: „Хасанагиница“ (1979)

Театар кај Свети Никита Голтарот — Скопје

20.Богдановски, Милчин, Унковски: „Скици и преданија каинавелски“ (по стиховите на Славко Јаневски; заедничка режија со Слободан Унковски)

Театарска работилница на ФФ — Скопје

21. Константин Илдефонс Галчински: „Најмалото театарче на светот ЗЕЛЕНАТА ГУСКА“ (1980)

22. А. Руси, В. Милчин: „Како трупата МОДРА БЛУЗА би ја прикажала ЖИВОТИНСКАТА ФАРМА на Џорџ Орвел“

23. Јануш Гловацки: „Пепелешка во поправен дом“ (1982)

Народен театар — Битола

24. Иво Брешан: „Свечена вечера во погребалното претпријатие“ — прва изведба (1980)

25. Петре М. Андреевски: „Пиреј“ (драматизација: В. Милчин и А. Руси) — прва изведба (1982)

26. Иво Брешан: „Натемаго на Филозофскиот факултет“ (1983)

Народен театар — Куманово

27. Милан Кундера: „Сојка“ (1975)

Народно казалиште „Аугуст Цесарец“ — Вараждин

28. Лев Бирински: „Маскерада“ (1982)

„Нова сцена“ — Братислава, ЧССР

29. Живко Чинго: „Големата вода“ (забранета на II генерална проба) (1977).

РЕЖИИТЕ НА ВЛАДИМИР МИЛЧИН ВО ТЕАТАРСКАТА КРИТИКА

● Забелешка: изборот на фрагментите на театарските критики за режиите на В. Милчин се однесуваат на рецензиите објавени на српскохрватски јазик

Иван Ивановски, „Сцена“ 5, 1974

„Станува збор за историската драма **Хелдерлин** со која беше отворена сезоната и којашто ги потврди високите квалитети на младиот режисер Владо Милчин. Тој направи еден мошне динамичен и атрактивен спектакл, полн со боја и свежо интонирани звуци. Со огромниот изведувачки апарат „дирижираше“ мајсторски и вдахновено, иако дел од актерскиот ансамбл не беше во состојба да ги следи смелите и оригиналните режисерски трагања. Токму затоа претставата не беше докрај искажана, изнијансирана и не го доби својот вистински волумен. Сепак, имаше густина и драмска пластика, имаше снажни актерски мигови (Ристо Шишков). Ова беше втора средба со драмскиот опус на П. Вајс. Владо Милчин уште како апсолвент на Театарската академија во Белград покажа богата режисерска имагинација режирајќи ја на сцената во Драмскиот театар во Скопје Вајсовата **Балада за лузитанското страшило.** Додека ова остварување наиде на неподелени симпатии на публиката и критиката, **Хелдерлин,** можеби поради должината на претставата, можеби поради специфичноста на сценската фактура, немаше подолг век, а судот на театарските критичари не беше најафирмативен“.

М. Первиќ, „Политика“, 7. 2. 1978

„Развивајќи ја сликата на детство и живот во еден повоен детски дом, Живко Чинго и режисерот Владимир Милчин нè упатуваат на размислување за животот како слобода и авантура, плодност, поезија, неспреченост, и за сето она што на овие зборови, поими и вредности е спротивно. Сосиданите момчиња, за разлика од своите воспитувачи, не го загубија единственото чувство на животот: нивната љубопитност, отвореноста, е спротивставена на скаменетоста и стеснетоста на овие „инженери на човечките души“. На едната страна сила и тврдиот јалов ред, рутина и затвореност; на другата фантазија, отвореност, 'вечната свежина на светот'“.

Далибор Форетиќ, „Вјесник“, 7. 8. 1979

„Многу посериозно остварување беше „Хасанагиница“ на Симовиќ којашто во режија на Владо Милчин ја изведе Турската драма на Театарот на народностите. Милчин оваа исклучително поетична и модерна драмска верзија на познатата народна балада ја постави на сцена во мошне чист, едноставен мизансцен, трагајќи по ломовите во човекот што се последица на трагичниот мелник што во нашето време се вика политика.

Претставата, наместо балканската сировост со која Симовиќ доста се подбива, донесува еден пофин ориентален дух, протолкувана е низ еден поинаков менталитет и со него длабоко срасна. Најголема креација оствари младата Перихан Туна како Хасанагиница. Нејзиниот бунт таа го почувствува не како интелектуална надградба, туку како длабок, органски бунт на жена која се бори за достоинството на своето мајчинство... Ова е претстава којашто не би смеела да остане само на сцената на својата матична куќа. Би било интересно да ја видиме на Стериното позорје или на некој друг југословенски театарски фестивал“.

Далибор Форетиќ, „Одјек“ 6, 1980

„Користејќи ги сатиричните текстови на двајца словачки хумористи, Ласица и Сатински, и уфрлувајќи сонгови од А. Руси, режисерот Владимир Милчин состави духовита претстава за моќта и немоќта на актерот, неговиот однос спрема општеството, неговите професионални фрустрации. Претставата зборува за слабостите на театарот што тој секогаш знаел да ги претвори во свои позитивности и своја сила, извртувајќи ја тагата на својата вистинска, животна ситуација во сетна, но боцкава смеа од сцената“.

Авдо Мујчиновиќ, „Политика експрес“, 17. 1. 1980

„Владимир Милчин,со извонредниот актерски ансамбл кој има висока смисла за заедничка игра, во одвреме-навреме бавен ритам, креативно сценски ја реализира Симовиќевата драма: прво ја развива како драма на Хасанага, потоа како драма на Хасанагиница, а во финалето како нивна заедничка драма. Милчин инсистира на политичката димензија на делото, не без причина. Хасанагиница од една страна е жртва на својот сопруг прагматичниот Хасанага, човек без дилеми, без тајни, за кого постои само она што го гледа и што го допира, и од друга страна на роденият брат, бегот Пинторовиќ, тежок политикант. Тие двајца во претставата делуваат гротескно, што е во согласност со режисеровиот концепт: прагматичното слепило и политикантството се на иста рамнина, а во судир неминовно донесуваат зло и несреќа. Режисеровите интервенции во формирањето на овие два лика ќе имаат и негативни последици за инаку кохерентната претстава на одлични актерски остварувања. Со пренагласувањето во ак-

терска смисла на личностите на Пинторовиќ и Хасанага доаѓа до поместување на рамнотежата и губење на симетријата што донекаде веќе во текстот е сторено, меѓу трагично возвишениот живот на Хасанагиница и прагматизмот односно политиканството на сопругот и братот".

Сафет Плакало, „Одјек", Сараево, август 1981

„Владимир Милчин, спиритус мовенс на скопската Театарска работилница, гледано низ призма на театарскиот аматеризам — е приказна за себе. Овој очевиден театарски зналец кој лебот го заработува режирајќи во професионални театри (не ретко и во странство), во Театарската работилница работи потполно бесплатно, со зачудувачко самооткажување. Тој самиот вели дека тоа го прави затоа што со аматерите го чувствува она што со професионалците никогаш не го почувствувал — РАДОСТА НА ТЕАТАРСКОТО СОЗДАВАЊЕ?! На крајот, да исправиме уште една грешка на оној дел од дневните известувања коишто називот Театарска работилница го превеле со „позоришна радионица". Имињата и презимињата не се преведуваат, а Театарската работилница од Скопје веќе е театар којшто има свое име и презиме".

Радомир Путник, Радио Београд, III Програма, 4. 6. 1981

„Режисерот Владимир Милчин, познат на белградската публика по истражувачките обиди што ги врши и во театарските институции и во неформалните групи, со адаптаторот Руси, соодветно го преформулирал Орвеловото четиво во едноставна басна којашто ги задржува своите основни политички импликации; формата на басна се покажа погодна за изведување во театарската агитка, бидејќи наративноста на сижето се потенцира со илустрација којашто секогаш содржи и дистанца спрема темата на излагањето. На овој начин се воспоставува стилизација во изразот, а континуитетот на претставата овозможува и актерите без поголемо искуство да ги совладаат едноставните задачи, па дури во нив и да изнајдат основи за формирање на коректен актерски израз. По нескриената желба за колективно учество во играта и по дисциплинираното спроведување на идејата на претставата во дело, оваа претстава на Театарската работилница заслужува внимание и поддршка. Покрај Владимир Милчин, кој секако е столб и идеен двигател на претставата, за усогласеното изведување придонесуваат триесетината учесници, наоѓајќи полна афирмација во воспоставувањето на еден театарски концепт, кај нас сосема непознат, но секако интересен и погоден за непосредно дејствување врз гледачите. Публиката со големо одобрување ја прифати претставата на скопските студенти".

Филип Младеновиќ, „Младост", бр. 11, 1981

„Па сепак, оваа македонска „Модра блуза" ќе остане во сеќавање по својот мошне изразен политички ангажман што го градат два клучни театарски елементи: зборот и маската. Користејќи се со познатата Орвелова басна на XX век, режисерот Владимир Милчин создава храбра и провокативна сценска метафора во која доминира подбивањето со оттуѓениот и контаминиран политички јазик, со таа репресивна алхемија на фрази, празнословие и заглупувачки пароли. Тој иронично-сатиричен контекст го зајакнуваат мошне функционалните маски и кукли на животни што до крај го разоткриваат апсурдот на политичката реторика и бирократската манипулација".

Сеад Фетахагиќ, „Ослобођење", 7. 7. 1981

„Режисерот Владимир Милчин, со броен актерски ансамбл, успеа да направи претстава каква можат да направат само аматери, разиграна и свежа, користејќи се со цела низа сценски елементи. Со музика и песна, со ефектни маски на животни, режисерот и мизансценски и кореографски осмисли театарски настан, правејќи и претстава во која актерите потполно се забавуваа и играа, а во исто време низ забава ги тераа гледачите на размислување како паролите на слободата можат да се престорат во својата спротивност. Овој сценски проект собра бројни соработници, што ги предводи режисерот Владимир Милчин, а оваа претстава, освен нејзиното сценско значење, е и еден театарски концепт којшто секако го освежува нашиот вкупен театарски живот. Во претставата не се одело по класичниот актерски израз, иако во многу сцени е прикажан и добар индивидуален придонес на играта, којшто повеќе може да се мери по полетноста и свежината, отколку по актерска игра во вообичаената смисла. „Животинската фарма" на скопските студенти зборува за интересно осмислување на современиот театарски израз, за театарскиот аматеризам како вистински творечки чин".

А. Кобо, „Ослобођење", 25. 2. 1982

„... Претставата за сцена ја адаптираа Аљоша Руси и Владимир Милчин. По нескриената желба за колективна игра и дисциплинирано спроведување на идејата на претставата во дело, изведбата на Театарската работилница од Скопје заслужува најголемо признание. Покрај Владимир Милчин, кој секако е „душа" и идеен двигател на претставата, за инвентивната игра придонесоа и триесетина учесници во „Животинската фарма", наоѓајќи полна афирмација во новиот театарски концепт, мошне погоден за оригинален и жив контакт со гледалиштето".

Сеад Чамо, „Ослобођење", 5. 4. 1982

„Режисерот Владимир Милчин не дозволува растурање на страствената предаденост на театарот, па поединечното експонирање го подредува на колективната игра. Неспречувајќи ја разиграната младост, Милчин ја чува и вкупноста на Орвеловата идеја што ја освежува со духовити соцреалистични кореографски решенија со нови иронични значења".

Далибор Форетиќ, „Вјесник", 20. 4. 1981

„... шармот на мини-драмолетот на Константин Галчински, што за потребите на оваа трупа го преведе и обработи режисерот на претставата Владимир Милчин, се претвори во шармантна, развеселена игра на релаксираните и гледачи и изведувачи: со бучни одобрувања, а и со понекоја спонтано изразена желба за соучество во претставата, гледачите примаа секоја ефектна сценска досетка, со молчаливо простување добронамерно минуваат преку ретките несмасности".

Љубица Остоиќ, „Ослобођење", 1. 7. 1981

„Естетската лабораторија ја играше „Зелената гуска" на текстовите на полскиот поет Галчински, што ја преведе, актуелизира и на сцена постави Владимир Милчин. Овој ансамбл презентираше театарско заедништво во вистинска смисла и се обиде заедно со публиката да гради колективно творештво. Претставата се играше на плоштадот пред театарот и благодарение на ансамблот успеа со добра игра да ги осмисли своите барања и концепцијата. Подигрувањето со ирониска дистанца,

сатиричното актуелизирање, комичните елементи, танцот, музиката, пеењето, комуницирањето, се духовити сценски решенија".

Давор Кориќ, „Ослободење", 14. 4. 1983

„Режисерот Милчин дошол до мошне инвентивна идеја како да го постави Бондовиот текст „Бовча", варијација на тема „Тесниот пат кон далечниот север". Тој не се оптоварувал со трагање по Бондовото универзално значење, но поетиката на театарот на насилство,по категориите на доброто и злото, по прашањата на слободата и просветлувањето, по идејата за преуредување на светот, туку остави Бондовиот текст да зборува сам за себе онолку колку што ново може да ни каже. Милчин се определи за претстава со снажен визуелен израз, сложена мизансценска структура, култивирано ликовно доживување, живи бои и светлосни штимунзи. Естетски облагородено и стилски чисто Милчиново ликовното обликување претставува исход на претставата. Оживувајќи го текстот на сцената преку актерите, тој прво го реши просторот така што со определени знакови максимално го отвори спрема визуелната перцепција на гледачот и на неговото асоцијативно поле".

А. Пејзагиќ, „Ослободење", 14. 4. 1983

„Се случи вистински театар! Со оваа реченица може да почне извештајот од вчерашниот разговор на „Тркалезната маса" за претставата „Бовча" на Едвард Бонд, во режија на Владимир Милчин и во изведба на Театарот на народностите — Албанска драма од Скопје. Претставата „Бовча" овозможи да се види како внатре во театарот функционираат сите знаци кои Милчин ги користи во своето режисерско осмислување на Бондовиот текст. Режисерот се определил за интересна визуелизација којашто требало да го оживи источниот, јапонски амбиент. Во тој амбиент тој спротивставува два главни лика како два смисла на животот, поетот Баш, како човек кој ги олицетворува медитацијата, поезијата и со неа оди низ животот, и младиот Ванг кој за решение на својата егзистенција ги избра бунтот, борбата и револуцијата како начин да се дојде до вистината на животот. Истражувајќи го тој театар, како што е речено, од брехтовски тип, Милчиновата режисерска поетика, минуциозна во својата постапка, во секој театарски детал постигна во спојувањето на сите драмски компоненти гледалиштето, без оглед на постоењето на условно наречена јазична бариера, да добие театар, поточно автентичен театарски чин којшто ги урива сите бариери и којшто сраснува со публиката. Во тоа доаѓање во битот на театарот од страна на гледалиштето, на режисерот со својата хистрионска игра, радост на играњето му помага ансамблот на Албанската драма од Скопје, којшто потпомогнат и со ликовните решенија на сценографите Крсте Цидров и Симон Узуновски и костимографот Елена Дончева заедно прават вистински театарски чин".

М. Јанчиќ, „Сараевске новине", 14. 4. 1983

„Режисерот Владимир Милчин од „Бовча" во Албанската драма на скопскиот Театар на народностите направи мошне гледлива претстава, можеби најдобра во неговата кариера. Сè тука е испланирано и реализирано до најмал детал, со полно разбирање на неголемиот, дури со аматери потпомогнат, дисциплиниран и темпераментен ансамбл".

Милутин Мишиќ, „Борба", 14. 4. 1983

„... Режисерот Владимир Милчин направи претстава која секако може да се вброи меѓу највисоките дострели на очевидно мошне гледаниот актерски ансамбл на Албанската драма. Режисерот, се гледа, најголем напор вложил во работата со ансамблот. Но, сигурно и прецизниот ракопис на Милчин не дозволи и гледалиштето да го забележи тој режисерски дрил, па претставата делуваше актерски спонтано и експресивно на широките простори на сцената со многу функционални сценографски знакови".

Превод од српскохрватски:
Славко Маринковиќ

Сеќавања на Тодор Николовски

КИДНАПИРАНИ ОД ЧЕРГАРИ

По раскажувањето на баба ми Маца, многу сум бил разгален како единец. Мајка ми ме доела скоро до 5 години. Еден празничен ден, со баба ми и мајка ми сме биле на гости кај тетка ми Пандора во Велес. Сестри како сестри се заприкажале, јас сум ја искористил таа прилика и сум си ја скубнал низ порта. Убаво облечен во шарено порхетско фустанче, со шарени опинчиња.

Иако сум имал две години, во одот сум бил многу сигурен. По сокаците сум си ја оправил надолу, некаде кон стар мост.

Што било и како било јас ништо не се сеќавам. По право да си кажам и ми е срам да кажам во каква ситуација сум затечен.

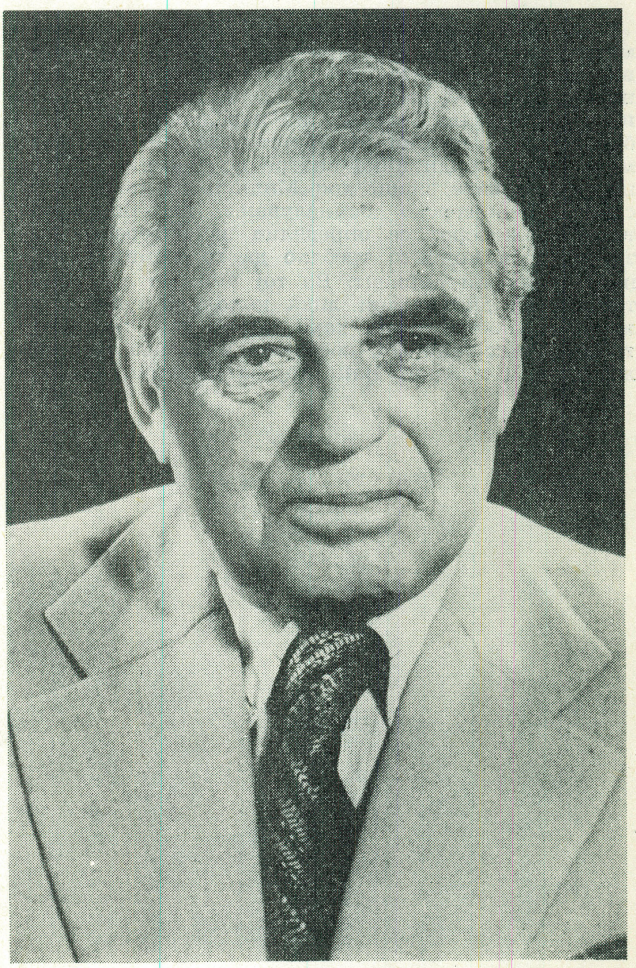
Кога виделе, мајка ми, баба ми и тетките дека ме нема, се растрчале по сокаците! Прашај еден, прашај друг, да ли виделе некое детенце во црвенко, шарено фустанче. Оделе нагоре-надолу. Најпосле решиле да тргнат кон чаршијата.

Наеднаш догледале од далеку на еден агол, една чергарка како седи на камен потпрена до некој ѕид, во еден пуст сокак, и држи дете со фустанче враце, како моето! Кога дошле до неа, што ќе видат. Сум зграпчил една дојка, со моите бели рачиња и цицам ли, цицам, черграско млеко. Тоа се од оние чергари, што одат од село до село, од град на град. Коритари, ситари и што плетат кошници и т. н.

„Мори, ајдучко, дај го ваму детето“, свикале мајка ми и тетка ми. Постарата тетка зела една тркалезна бајка и ја кренала да ја удри чергарката. Баба ми и другата тетка, се чудат и се крстат. Мајка ми ме грабнала на сила и во тоа тргање за малку што не сум ѝ ја скинал дојката со рачето. Толку цврсто сум ја стегнал. Кога сум ја испуштил, од устата млеко ми течело. Кога ќе се сетам на тој случај гледам дека, сепак, има некаква последица од тоа задојување. Загубив сеќаков срам. Сакав да станам циркуски артист и постојано да патувам, како чергарите. Не станав циркуски, туку драмски артист. Често, кога го играв Чорбаџи Теодоса, ќе се сетев на тој случај и ќе си речев: **„Има некој белег од тоа особено кога се редат Циганите да ме целиваат, од Топаана и Тенеќе Маало. Сигурно сум им мирисал на млекото од чергарката“.**

СТАРИОТ ВЕЛЕС

Иако веќе се изминати повеќе од 70 години како сум излезен од градот во кој сум се родил, каде што моите први стапки згазнале по старата турска калдрма, низ стрмните и тесни велешки сокачиња, каде што првпат сум заиграл со моите другарчиња, каде што сум почнал да одам на училиште со платнено торбиче преку рамо, (сошиено од рацете на мајка ми), сеќавањата не успеале да ми ги избришат. Уште ми се свежи детските спомени на оној стар и романтичен Велес, кој се наоѓа на двата рида што ги разделил Вардар. Куќите со многу прозорци, шанишаните (чардаците) како да се редени едни врз други, скоро до под самите врвови на ридовите. Летно време, навечер, кога ќе погледнев нагоре од малото дрвено мосте, ми се чинеше како двата рида да го потпреле небото, осветлените прозорци од куќите како да се начичкани со светулки, а месечината — голема златна тепсија, закачена среде небото, го истура својот сјај во Вардар и го позлатува.



Тодор Николовски

Куќата на дедо ми Колич, во која сум се родил, се наоѓаше близу до Стар Конак, така се викаше тој дел на стариот Велес. Конакот се наоѓаше на еден крстопат од каде се слегуваше од Којник надолу кон чаршијата, токму спроти хо-

телот на Милан Ѓорев. Од десно се доаѓаше од кај Солена Чешма кон Срмаале. Тој конак беше една многу голема четвртеста зграда со приземје и два ката. Од долниот сокак, во приземјето се влегуваше низ една голема порта во поплочениот двор. Долните простории беа многу темни и со мали прозорчиња, оковани со железни шипки. Личеа на затворски. Конакот уште во турско време бил претворен во „астахаане“, болница. Од горната страна, лево од конакот, на крстопатот имаше еден „таксим“ (разводник за вода), со железо оковано вратниче, заклучено. Десно од таксимот се наоѓаше маалската чешма, до пред самата куќа на Шукареви. Малку погоре беа Оровчанови. Бевме комшии со Цицаркови, Сиракови, Шукареви и Оровчани. Богдан Сираков, Николче Оровчанец, Ѓорѓи Хаџиманев, Борис Трчков, Петре Ќирката, „Чингулот“, Живко Фирфов и Димко Јанев ми беа другарчиња. Играњето најчесто ни беше на широчинката кај старата турска пошта, која се наоѓаше токму спроти Боцевци. Лево од Боцевци имаше една висока куќа во која живееше некој висок турски офицер, Арап, а од десно имаше три-четири турски куќи. Од другата страна на широкиот сокак беше еден висок ѕид со голема порта и голем двор. Во дворот имаше една висока трикатна зграда, која беше српски пансион (интернат). Работеше до пред самата Балканска војна.

Питомците, многу добро ги помнам, не беа од Велес. Беа униформирани. Униформите им беа од светол син шајак, како на старата српска жандармерија, со високи јаки, со четири џеба на палтото, долги панталони и шајкачи на главите.

Најголемата атракција ни беше пампурот (возот), кој и денес уште поминува среде градот. Каде и да сме се заиграле, кога ќе чуевме да свирне локомотивата, веднаш со трчаница ќе се најдевме под градскиот саат, кој доминираше над карпите. Ќе се качевме на ѕидот под саатот за да му мавтаме на возот со раце.

Двата дела на градот ги дели Вардар а ги сврзуваат само два моста: малото дрвено мосте и големиот, наречен стар мост. Преку него поминуваа коли, пајтони и крупен добиток. И тој беше дрвен како малото мосте, само што беше многу поширок и стабилен. Под него во реката имаше три камени ѕида на кои лежеше неговата дрвена конструкција. Понекогаш, кога многу ќе надојдеше Вардар, покрај малото мосте, и нему ќе му скинеше водата еден дел, почесто од десната страна.

Кога од десно се одеше преку стар мост, отадната половина од мостот беше покриена со ламарина и оттука почнуваше безистенот, покриената чаршија. Од двете страни на мостот беа дуќани и тоа дуќан до дуќан. Кога ќе се изминеше целиот мост, покриениот дел свртуваше на лево кон мостето од Дервентскиот Поток, кој и денеска поминува покрај пазарчето и се влева во Вардар. До потокот беше покриениот дел од чаршијата. Во покриената чаршија беше трговскиот и занаетчискиот дел на Велес. Тука беа најголемите галантерии, басмации, терзии, френктерзии, јорганции, куџунции, кондурации, сарачи, папуции и саатчии. Турски кафечајџилници со миндерлаци во кои се играше табла со зарови. Кога се одеше „спротива“ **(како што велеа старите велешани за преку Вардар)**, се одеше на малото мосте, кое се наоѓаше под хотелот на Милан Ѓорев, денес НА-МА. Мораше да се помине под железничкиот пропуст кој води спрема Вардар. На десно од пропустот се одеше кон аптеката на Крепиев и кон **„Беледијата“**, турската Општина, а на лево кон мостето. Кога веќе ќе се изминеше мостето, на лево беше **„Ада-кафе“**. Тоа беше мал остров обраснат со врби, тополи, багреми, со разни грмушки и трева. На него имаше една долга зграда со многу прозорци и два влеза со по три четири камени скалила. Надвор под дебелите сенки имаше многу маси и столови. Свиреа чалгии во кафето и надвор. Имаше и ќебапчилница. Кога ќе се изминеше бавчата од **„Ада-кафето“**, која беше оградена со зелено бојадисани летвички, се преминуваше преку едно кратко и ниско мосте. На десно од него почнуваше пазариштето, а лево беше **„уќуматот“**, судот, со голем двор со железна ограда. Зградата беше на два ката. Главниот влез беше со неколку мермерни широки скали и со бели високи столбови што ја красеа фасадата. Десно во дворот се наоѓаше затворот, ограден со висок ѕид каде се влегуваше низ една голема порта. Зад уќуматот беше шарлаганџилницата на Петре Ѕиката.

УЧИЛИШТЕТО „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ (1909)

Како на филм да ми се одвива сеќавањето, кога трчав во забавиште во училиштето „Св. Кирил и Методиј“. Колку голема радост беше кога ми сошија, од некој стар порхет, торбичка за на „чколо“ и во неа плоча со калемче. Како сега да го гледам долгиот голем двор, преграден на два дела со железна ограда.

Горниот дел на дворот каде што беа училиштните згради, служеше за играње. Неговата широчина и должина беше колку едно фудбалско игралиште. Долниот дел беше бавча засадена со разни зеленчуци, а однадвор целиот тој голем комплекс беше ограден со висок ѕид, најмалку четири метри. Бавчата беше на некој бег. Влезот имаше голема и висока порта окована со железо. До самата порта од лево имаше една мала еднокрилна врата, како капиџик, исто така окована. Кога ќе се влезеше во дворот, од левата страна, веднаш до портата се наоѓаше долга зграда, на која имаше два влеза со високи, камени скали. Вратите на влезовите беа како црквени. Горе, полукружни и со многу прозорци. Главниот влез имаше една голема двокрилна, пак полукружна, капија, кована од гредички. Исто така имаше и широки, полукружни камени скали. Оваа зграда и денес постои. Изменета е од преправки. Токму спроти овој влез, имаше една друга двокатна зграда, која личеше на убав конак во македонски стил. Во неа беа училниците на сите четири одделенија. Додека во долгата зграда, која почнуваше од ѕидот, имаше голема сала со сцена и завеса, како во театар. Служеше и за забавиште.

Таа сала беше пресудна за мене за да се определам за актерската професија... Денот на училиштето, Св. Кирил и Методиј, секогаш беше прославуван со разни училишни приредби. Со песнички, хорови, рецитации, игри и т. н.

На една таква приредба се сеќавам, меѓу другото, гледав и една **едночинка**, во која учествуваа двајца учители и една учителка. Учителите не ги знам, а учителката беше **Кона Арсова.** Таа беше многу омилена меѓу учениците и меѓу велешаните. Беше многу популарна, како што би рекле велешаните: прикажувана. Одеше секаде по куќите и ги посетуваше своите ученици и нивните родители. Како сега да ја гледам. Висока, тенка. Со тегет, широк, клош фустан, со бела блуза и сина машна машки врзана околу вратот. Со темно сина паларија (шапка) со голем обод. Високи чевли со топуци и со врзалки до потколеници... Од едночинката го помнам само ова: **двајцата учители нешто зборуваа, како да се караа, таа ги запре, им донесе два пиштола, им даде по еден, ги раздели еден од друг, на 3-4 метри и им**

рече да пукаат. Тие се тресеа од страв, а јас се смеев на глас. Одвај мајка ми ме смири. Пукнаа, двајцата во исто време, и паднаа еден спроти друг. Учителката нешто зборуваше, потоа ги фати двајцата за по едното уво и ги крена. Тоа беше крајот. Публиката се смееше и аплаудираше. Учителите неколкупати се поклонуваа. Завесата се креваше и се спушташе.

Во просторниот двор на училиштето „Свети Кирил и Методиј" пред Божиќ (за време на распустот), САМО ТАМУ МОЖЕШЕ за Божиќ да се продава свинско месо, сè до Балканската војна. По целата должина и ширина на дворот беа послани рогозини покриени со чисто бел американ, врз кои беа расположени, заклани свињи. Некаде исечени на разни помали парчиња. Некаде само сланина за топење. На провизорни мали дрвени скелиња висеа паланците и кантарите, а покрај нив трупците со секири и сатори за трупање на месото. Тука целиот Велес ќе се слегнеше како на шаш-пазар, бидејќи турската власт дозволувала еднаш во годината јавно да се продава свинско месо.

УРИЕТОТ

Уште на еден значаен случај се сеќавам од моето детство во Велес. Тоа е уриетот. Кој ден беше, што ден беше, не се сеќавам, знам само дека ние децата си игравме во маалото. Гледавме, од сите страни од сокаците, врвулици од луѓе и сите одат накај Срмаале.

Пред сите порти од куќите купчиња жени, мажи. Некои на прозорците, некои на чардаците. Врева насекаде. Нешто станува, ама што?! Се зададе една група деца од друго маало, тргнале накај Срмаале, и ние по нив. Го изминавме Срмаале. Ги изминавме и турските гробишта, стасавме до крајот. Тука беа к'шлите (касарните турски). Озгора лево и десно подолу патот по кој се одеше за Прилеп преку Бабуна и за кон станицата. Тука на крајот се слегуваше и од кај „вршник" надолу. Целиот тој рид беше начичкан со луѓе, селани од околните села. Пред самите „к'шли", црнеица од аскер, офицери, народ, вриеше од турканици. Во таа врева и турканица, од кај долната касарна, артилериска, се издигна нешто тркалесто, како голема топка нагоре накај небото, и од илјадници грла се разнесоа гласови **„Уриет! Уриет! Јашасн уриет! Јашасн!"** Сè додека се креваше балонот и го носеше струјата накај бавчите, накај Вардар, накај Овче Поле, сè се повторуваа викотниците и засвире турската воена музика.

ВО СКОПЈЕ ТРАМВАИ

Браќата Шабан-Паша, сопственици на истоимената воденица која се наоѓаше под Кале, зад дизеловата електрична централа во Скопје, уште во турско време вовеле во Скопје — трамваи.

Може малку чудно звучи, но е факт. Самиот јас сум се возел во тие трамваи. Тие немаа ни трола, ниту некаква моторна сила, а сепак, сила ги влечеше. Тие не беа големи како нормалните трамваи. Токму споредба би се направила за нивната величина, со вагончињата од пионерското вовче во паркот. Собираа 20-25 души. За неговиот погон не требаа многу коњски сили. Нив ги покренуваше само една коњска сила. Еден коњ. Трамвајчињата беа многу симпатични. Имаше зелени, црвени и некои двобојни жолто-зелено. Беа ниски. Од двете страни имаа платформи со вратите на среде. Од страните имаа по пет мали прозорчиња. Летно време имаше и отворени трамвајчиња со покрив и околу со железна ограда, со убави седишта, дрвени како во возовите. Коњот што ги тегнеше, го впрегнуваа исто како на кола само што немаше руда, туку со два странични дебели каиша. Трамвајџијата, што го управуваше коњот, стоеше на платформата.

Должината на неговата пруга изнесуваше 6-7 километри. Широчината на шините беше како на малото вовче. Појдовната станица беше од градскиот парк „Идадија" по сегашната Илинденска, од левата страна до Камениот мост. Пред Мостот имаше свртница, за да можат да се разминат со трамвајчето што доаѓа од спротивната страна, т.е. од кај Железниот мост. Од Камениот мост пругата продолжуваше сè од лева страна по кејот покрај Вардар.

Од тука пак по лева страна покрај кејот на Вардар, продолжуваше пругата сè до железничкиот мост (пругата Скопје — Белград). Таму беше крајната станица. Кога ќè стигнеше до последната станица, коњот ќе го испрегнеа и ќе го впрегнеа од другата страна на трамвајчето. Понекогаш впрегнуваа и две коли на еден коњ. Од Железниот па сè покрај Вардар до железничкиот мост беа беговски куќи.

ТУРСКИОТ ТЕАТАР

Зградата на турскиот театар беше изградена меѓу дрвеното мосте и Камениот мост. Или, денес, меѓу мостот „Гоце Делчев" и Камениот. Во турско, тој дел не беше населен, освен неколку куќи. Во тој крај се населуваа повеќе Евреи каде што изградија и синагога. Од време е наречен тој крај Еврејско Маало, дури и дрвеното мосте го наречуваа Еврејско мосте. Се сеќавам дека во таа зграда во 1911 година гледав некаква претстава со разни вариетски точки. Палјачи, гимнастичари и т. н. Одвреме-навреме се проектираа и филмови. Салонот беше доста висок и голем. Со огромен партер, два ката ложи извишени од партерот, тапацирани со жар боја кадифе однатре и наслонот. Ложите беа сосем преградени и одделени една од друга. Секоја имаше своја врата. Отворот на едната беше многу голем со жар црвена кадифена завеса.

Театарот имаше свое осветление — агрегат.

Цените на билетите беа во турски пари — по два гроша во сребро. Билетите беа печатени на италијански јазик. Износот на цените беше означени со: 1 piastre, 2 piastre, 3 piastre и т.н. Благајник беше Арналдо Мортено, Италијанец, не знам кога бил доселен во Скопје. Бил поодамна дојден во Скопје. Беше богат трговец. Имаше колонијален магазин спроти црквата Св. Димитрие, сè до 1941 година.

Во 1911 изгоре театарот, се запалил од струјата. По Балканската војна, со доаѓањето на Србите беше извршена некаква адаптација и генерална оправка од пожарот. Надворешноста остана како што беше. Почна 1913 година, на Св. Сава, со пиесата „Растко Немањиќ", (Св. Сава), напишана од управителот Бранислав Нушиќ. Првата претстава беше бесплатна. После се даваше за ученици. Во 1914, по два или три месеца, пак изгоре. Дали беше од струја или од неисправноста на некој оџак, не се сеќавам.

КАМЕНИОТ МОСТ

Камениот мост не беше ваков каков што е денес. Железната ограда со бетонските тротоари, од лево и десно, се додадени по Балканската војна. Првобитната широчина беше без тротоарите и беше ограден со клесани блокови камења кои, меѓу другото, беа поврзани со ковано железо одозгора.

На крајот на мостот, од десната страна каде што е спомен плочата на стреланите скопјани од германските фашисти, на денот на ослободувањето на Скопје, рамно со оградата имаше една висока трикатна зграда. Долниот дел од зградата, која беше полукружна од кај чаршијата, имаше 3-4 големи дуќани. До средниот кат, кој беше над сите дуќани, се качуваше по бели мермерни скали, пред да го изминеш мостот. На тој кат беше моден магазин, со големи стаклени излози околу целиот полукруг. Горниот кат беше многу пространстан за живеење. Дуќаните даваа голема рента, бидејќи тоа беше најпрометно место...

За да добие некој право да гради на самиот мост, морал да има големи заслуги во турско време, или да плати баснословна сума, за да добие одобрение да гради до самиот мост. Тоа сум го слушал од стари Турци скопјани.

КОНЗУЛАТИТЕ ВО СКОПЈЕ

До Балканската војна во Скопје добро се сеќавам кои сè конзулати беа. Повеќето се наоѓаа близу до зеленото пазарче или поточно во близина спроти зградата каде што беше Секретаријатот за просвета и култура: британскиот, белгискиот, италијанскиот и германскиот. Другите — српскиот, австрискиот и грчкиот — се наоѓаа на улицата којашто после 1912 година се викаше Пашиќева. Овие три конзулата се наоѓаа блиску еден до друг. Конзулите кога одеа во некоја аудиенција, секогаш беа облечени во фракови, извезени со многу златни срмени шари и срмени колани и имаа како адмиралски капи, исто така извезени со срма. Со бели ракавици и високи лакувани чевли. Обично одеа со пајтони. До пајтонцијата седеше неговиот „гаваз“ (телохранител), убаво облечен во народна носија од неговата земја, со голема кубура во појасот, со сребрен гајтан префрлен околу вратот.

Во свечена униформа се облекуваа на нивните државни празници, а на зградите на високи копја се вееја нивните државни знамиња. Дипломатски хотел беше хотел „Турати“ кој се наоѓаше на старото џаде близу до железничката станица пред сегашната зграда на Извршниот совет.

СУЛТАН РЕШАД ВО СКОПЈЕ

Јени џаде се викаше денешната улица „Маршал Тито“. Таа улица дефинитивно беше просечена и оформена како улица (Јени-џаде — нова улица) по случај доаѓањето на турскиот султан Решад 1911 година.

Што имаше некои куќарчиња неугледни од кирпич ги урнаа. Ја поплаа улицата со макадам, направија тротоари, а сите куќи кои беа внатре од тротоарите, ги оградија со штици преку два метра и ги варосаа. Улицата од железничката станица до Камениот мост беше искитена со зеленика, со разни венци, бајрачиња и разни турски натписи. Од двете страни над тротоарите беа закачени шарени лампиони од хартија, а и стаклени. Сето тоа продолжуваше од Камениот мост сè до паркот (ислахане), Идадија. Од хотелот „Бристол“ од двете страни на тротоарите беа направени дрвени трибини за седење на четири-пет реда. За тие трибини се купуваа специјални билети. На денот кога требаше да пристигне султанот, уште од рано се наполнија трибините со народ.

Од двете страни на тротоарите на секои два метра стоеше по еден аскер. Јас бев на аголот каде што е денес парфимеријата „Кармин“. Ме зеде еден комшија кај него на трибината.

Почнаа да пукаат прангии од калето и наеднаш се слушна бран на гласови од станицата: **„Јашасн падиша! Јашасн падиша!“** Допра до нас и звук од воената музика. Помина прво еден ескадрон коњаници во зелени парадни униформи и со зелени калпаци на глава. Со срмени еполети и колани. По нив одеше оркестарот со подзабавен ôд. По него, на растојание од околу 10 метри одеа по 8 офицери. По осум од страните до тротоарот, осум напред и осум назад. Поминаа две такви, во третата среде возеше кочијата на султанот, со три чифта бели коњи, искитени сè со срма. Султанот седеше сам во кочијата, од страните до кочијата одеа по тројца гардисти. Зад кочијата уште три кари од по осум офицери, што значи една кара изнесуваше 32 офицери. Зад последната кара одеше пак коњица. Целата таа поворка одеше до Идадија каде што отседна султанот во една од двете згради, што се наоѓаа таму. Отприлика на теренот каде што се наоѓаат бараките на Општина Центар и старата Учителска школа, која веќе не постои.

4 ЈАЗА, 4 ВОДЕНИЦИ

Од десната страна на Вардар имаше три големи јаза и три воденици. Првиот јаз почнуваше спроти Зајчев Рид. Каналот течеше над градскиот парк, точно до езерцето кај некогашното пионерско возче. Тука беше воденицата на Јусуф Марино. Од тој јаз, исто така, се наводнуваа бавчите над паркот. Јазот беше многу длабок. Точно каде што се наоѓаат тениските игралишта, длабочината беше еден човечки „бој“. Беше многу омилена плажа за капење и се викаше „Капија“. На тој дел некогаш беше фудбалското игралиште на скопскиот клуб Граѓански.

Вториот јаз, кој што беше најдолг и најголем од десната страна, почнуваше од Горче Петров. Горниот негов тек се протегаше од десно од железницата кон Скопје и преминуваше лево под железницата, некаде над Тафталиџе. Оттука, точно покрај фабриката „Треска“, избиваше на улицата „Орце Николов“, зад Пионерскиот дом „Карпош“, во правец на Арапската кука, до зградата каде што беше кино „Младина“ (денес не постои). Таа зграда беше воденицата, Гали бегова. Гали бег потонал со некој брод во Егејското Море, а воденицата ја наследи Емин бег, кој беше и последен сопственик. Него лично го познавав. По него и воденицата е наречена Емин бегова. Од воденицата на Гали бег водата на јазот одеше по улицата „Орце Николов“ кон Вардар, под „Илинденска“, и избиваше во Вардар стотина метри над Камениот Мост.

Третиот се викаше Кали бегов јаз и беше од двете страни засаден со тополи и врби. Јазот беше со многу вода и наводнуваше голем број бавчи. Од тој јаз имаше еден крак кој се одделуваше накај Козле и течеше покрај Рехабилитациониот медицински центар, избиваше пред болницата, покрај Медицинскиот факултет и под пругата избиваше во Мацир маало и продолжуваше накај Лисиче.

Четвртиот јаз беше од левата страна на Вардар, токму спроти плажата кај Градскиот парк и покрај левиот брег, под француските гробишта, под Калето, до пред старото сајмиште, до дизеловата електрична централа.

Токму под брегот од Кале, каде што беше управната зграда на старото сајмиште, точно тука беше воденицата на Шабан паша. Тие беа многу браќа и многу богати. Тие, меѓу другото, беа и сопствениците на трамвајчињата во Скопје.

КАРАНТИН ПОРАДИ КОЛЕРА

Се сеќавам летото 1911 година нè снајде една многу непријатна работа. Живеевме во една куќа на горниот кат, а во долниот живееја сопствениците. Куќата имаше голем двор со овошни дрвја.

Еден ден ни ја затвориле портата со синџир од надвор и никој не можеше да излезе на улица. Нè ставиле под карантин поради колера. Пред портата седнал на стол еден чувар, со пиштол во појасот и еден подебел стап врака, и не пушта никого ни внатре ни надвор.

Бидејќи во тоа време ни носеа леб во затворени коли, исто така и месо, секое утро ќе дојдеше колата со леб, ќе ни чукнеше чуварот на портата и ќе викнеше **„Леб донесоа“**. Тој ќе ја отвореше портата, а домашните ќе постелеа бел, чист чаршаф на кој ги ставаа лебовите. Надвор, пред портата, имаше еден тас со оцет и толчен лук па металните пари за лебот ги стававме во тасот, за дезинфекција. Лебарот сам си ги земаше парите од тасот. Истото тоа се повторуваше и со месарската кола.

Издржавме две недели во домашен затвор, заради предострожност. Сета работа била затоа што некој роднина на сопствениците од куќата дошол од Косовска Митровица, а таму се појавила епидемија на колера. Власта разбрала за неговото доаѓање и така и тој и ние отседевме 14 дена дома во карантин.

НА ИЗЛЕТ

Скопјаните излегуваа на излет од пролет до длабока есен во околните блиски места: Бирарија, Кисела Вода, Тасино Чешмиче, Капиштец, Козле и Тафталице. На овие омилени места, скопјаните одеа од рана пролет, кога сонцето веќе убаво ќе запечеше и кога тревата ќе почнеше да зазеленува. Дрвјата цутат, старо и младо излегуваше во неделите и празниците. Со тапани, чалгии, гајди и армоники.

Бирарија се наоѓаше малку понатаму од Црниче, а понаваму од Кисела Вода. Се поминуваше покрај католичките гробишта. Имаше пивница со маси и столови под дебелите сенки на јаворите и овошните дрвја. Имаше и ќебапчилница. Во неделите и на големите празници свиреа чалгии. Имаше куглана со големи дрвени топки. Најмногу го посетуваа ова место на 1 Мај, Велигден и Ѓурѓовден. Кога немаше места на масите, седеа на тревата, играа ора, се пееја македонски песни сè до зајдисонце.

Тафталице исто се посетуваше за 1 Мај, Ѓурѓовден, Велигден и на други летни празници. Тадење и пиење. Имаше тезги со гибаници и симити и гевреци, потоа газосчии, боза.ии и т. н. По цел ден се свиреше и скокаше.

Тасино Чешмиче беше најомиленото место. Него најмногу го посетуваа. Тоа се наоѓаше веднаш зад скопската болница, од хотел „Панорама“ подолу кон болницата. Таму немаше многу дрвја. Тука доаѓаа многу скопјани за да се изнаскокаат на тревата, со зурли и тапани. На тој голем „ќеф“ ќе се чуеше по некој истрел од „алтипатлак“...

Исто така се посетуваа под Водно **Капиштец** и **Козле.**

БАЛКАНСКАТА ВОЈНА

За дете нема ништо повпечатливо од војна. Топови, пушки, пукање и војска. Многу добро го помнам отстапувањето на турската војска од Скопје. Еден есенски ден ме пратија на фурна да купам леб. Фурната беше стара, ниска, типично македонска маалска фурна. Се наоѓаше на старото џаде, спроти дипломатскиот хотел „Турати“, близу до старата железничка станица. Беше рано попладне. Пред фурната имаше десетина души, деца и мажи. Чекаа, зашто лебот ѓил распродаден и се печеше друг. Застанав и јас.

Пред нас, по улицата, врвеше колона од топови со кари. Секој топ со карата го влечеа три чифта коњи. Од едната страна на коњите јавнат по еден војник, а на карите седеа по тројца во полна воена спрема со пушките на рамо. Не знам колку стоев, но колоната постојано минуваше. Свртуваа на лево пред станицата, одеа кон рампата кај Монополот, кон Кисела Вода и нагоре кон Ракотинци.

Групата мажи што чекаа за леб си коментираа меѓу себе **„Бре, што аскер помина! Не можеш да ги избројш!“.** Друг вели, **„Море, уште од темни зори се точат. Иделе од кај Качаник. А каде одат бог знае?!“.** Така како што стоевме, стана една мешаница меѓу војската. Срипаа војниците од коњите и од карите. Почнаа нешто гласно да пренесуваат, задните редови на предните, ама кој да ги разбере. Наеднаш почнаа да ги сечат каишите од запрегата на коњите, ги јавнуваа и во најголем галоп бегаа накај Кисела Вода.

Подолу од фурната имаше една кафеана и сите униформирани Турци во најголем трк се придружуваа на колоната. Некои, за да си олеснат, ги фрлаа пушките. Некој и сабјата ја фрлаше. Сите оние што чекавме за леб, стоевме и гледавме „сеир“. Никој ништо не ни велеше. Двајца се пикнаа во фурната. А фурнаџијата застанал на вратата и се крсти. **„Што чудо е ова!?“.** Никој ништо не знаеше... Сè она што беше напуштено и фрлено од Турците: топови, пушки, сабји, ќебиња, каиши... никој ништо не пофати. Сè остана така како што оставија. Утредента веќе беше стасала српската војска од кај Куманово.

„ОРФЕУМ“

На левиот брег од Вардар, веднаш до Каменит мост, плоштатката спроти денешната Стопанска банка беше едно мало паркче со дрвја. Отворот од под мостот, каде што се паркираат такси-автомобилите, беше сосидан од двете страни и земјиштето беше пополнето. До самиот мост имаше една дрвена барака. Таа беше привремена кафеана со бавча, оградена наоколу со дрвени, зелени летвички. Имаше приличен простор за маси и столови. Спроти Стопанската банка беше паркинг за најтони.

Пролетта 1913 година беше подигната провизорна летна сцена, во паркчето, на која свиреше прочуената српска музичка капела — Цицварић.

Подоцна дојде и некаква група артисти, под фирма **„Весело позориште Орфеум Бакиќ“** и секоја вечер настапуваше сè со нова програма. Скечеви, соло хуморески, дуети, рапорти и разни комични сцени со пеење. Бакиќ беше директор на трупата и најдобриот комичар. Иако едната нога му беше покуса, накривнуваше малку, тоа не му пречеше да биде најдобар меѓу сите. Секоја вечер бавчата беше натапкана со публика, а да не зборуваме за оние што стоеја надвор од оградата. На местото каде што е сега старата зграда на Стопанската банка, на истото тоа место имаше една убава двокатна зграда, во арапски стил. До 1912 година беше Отоман-банка. После стана Франко-серб банка до изградувањето на новата Народна банка.

„ЗРИНСКИ“ 1916

Преку Каменниот мост, кога ќе се измине мостот и кога се оди за на кај денешниот мост „Гоце Делчев“, во средината на паркчето се наоѓаше една долга зграда, ресторан и пивница „Зрински“. Од дрвеното мосте на десно беше стариот турски театар, односно каде што беше Македонскиот народен театар до земјотресот. Токму зад театарот се наоѓаше ресторанот „Зрински“. Тоа беше еден многу убав објект. Со пространа, долга и висока сала. Внатрешноста беше многу убава, со огледала лево и десно, со скапоцени — по два чифта — завеси на високите прозорци, со многу добра вентилација горе на таванот. Многу маси и столови, махагони боја. Собираше над 400 луѓе. Со две врати од страна на улицата и три од кај бавчата.

Бавчата беше исто многу долга, со многу дрвја и цвеќиња. Таа се простираше од улицата до преградниот ѕид на Вардар. Беше послана со ситни камчиња. Бавчата беше оградена со ѕид од фигурирани тули, а горниот дел со убави летвички во зелено.

Наутро и навечер, кога ќе ја навадеа, во бавчата беше многу пријатно. Многу добро беше осветлувана, со петромакс ламби, како со неонско светло. Одвреме-навреме свиреа одбрани салонски оркестри. Се проектираа филмови, како во салата така и во бавчата, летно време. Се приредуваа забави, балови, пречеци на новата година, ручеци за богати свадби и разни други приредби. Театарот „Зрински“ е граден 1913 година, а изгоре 1926 година. Општината го поттурила пожарот.

ГЕРМАНСКИ ВОЕН ТЕАТАР

До старата кула која постои и денес пред Домот на ЈНА, лево од неа, имаше една долга барака. Тоа беше киното „Вардар“. Однадвор бараката беше искована со трски и направена со малтер. Покривот беше искован со ламарина. Имаше 500 места, со балкон од страните. Имаше сопствен агрегат за осветление.

Се сеќавам, пролетта 1917 година, гостуваше некаков германски воен театар, со сопствени декорации, реквизити, мебел и гардероба. Претставите беа исклучиво за германски офицери и војници. Даваа дневни и вечерни претстави. Во Скопје имаше многу германска војска. Маршал Фон Макензен живееше во големата зграда на грчкиот конзулат. Зградата е урната од земјотресот. Таа се наоѓаше каде што е денес „Скопјанка“.

Слична е новата зграда на грчкиот конзулат, која се наоѓа на „Ѓ. Ѓаковиќ“ и „Борка Талески“. Само оваа е во минијатура и нема таков голем двор како старата зграда.

СКОПЈЕ 1918

Отстапувањето на поразените во Првата светска војна беше брзо и без борба. Всушност, Германците, Австријците и Бугарите бегаа од секаде, па и од Скопје.

Се сеќавам убаво на денот кога го напуштија Скопје. Каде што живеевме, близу до нас имаше некаков германски штаб — на 43-от ландштурм баталјон. Имаше табли со натпис: „43. ландштурм баталјон“. Зградата на штабот беше огромна, на два ката, со голем двор. Се гледаше од нашите прозори. Во дворот имаше 4 казана со подвижни војнички кујни. Од рано утро беа во движење. Се пакуваа. Постојано излегуваа по пет-шест души, како патрола, или извидувачи. Ќе се вратеа, ќе рапортираа и пак ќе отидеа. А во казаните се готви нешто, мириса на убаво. Не е ни чудо што ни мирисаше. Последните две години убаво ти одгладувавме. По три ипол кила царевно брашно добивавме за две души, за еден месец. И тоа, кој ќе успееше да земе. Често сум се враќал сиот раскрвавен од бутаници без да земам брашно...

Патролите по неколку пати дојди-иди. Наеднаш дојде еден офицер, ги собра сите. Им зборуваше нешто. Сите одговорија: **„Јавол!“** Си ги зедоа раоботите. Офицерот на коњ појде и сите по него. Не помина многу време, почна да се слуша врева по улиците. Некој гледаше од повисоките куќи, а некој од покривите накај еврејските гробишта, над Тасино Чешмиче, покрај барутаната, каде што е денес хотелот „Панорама“. Се гледала некаква коњица која идела од таму и се спуштала по патот од Горно Водно покрај државната болница накај рампата до Мала станица. Многу бргу стигнаа во улицата „Јагодинска“ каде што се наоѓа „Скопјанка“. Од таму продолжија кон плоштадот ,покрај Каменниот мост, по кејот. Преминаа преку Железниот мост и право до Воената болница. Таму се инсталираа. Таму им беше штабот. Граѓаните по целиот пат им фрлаа цвеќиња, им даваа цигари. Ги честеа со пијалаци. Тоа беше француска коњица. Тогаш првпат видовме меѓу нив Црнци, Арапи, зулви со високи фесови, со бели чалми. Колоната цел час минуваше покрај нас.

(Продолжува)

Сцената е мојот живот

Лилјана МАЗОВА

Јоана Поповска, ако воопшто така може да се каже, својот живот ѝ го има посветено на театарската уметност. Таа на сцената ѝ припаѓа уште од својата најрана младост, всушност од детството. Родена е 1943 година во Битола, во семејство во кое веќе длабоко се дишел воздухот на театарската уметност. Нејзиниот татко Коста Џековски-Џеки, долгогодишен артист на Народниот театар во Битола, во магиите на оваа уметност ја има внесено уште кога таа имала 5 години.

Јоана Поповска

Имено, во 1948 година таа првпат настапува на сцената, на која дотогаш само си играла, во улогата на **Кољчо** во **„Печалбари“**. До својата 16-та година на оваа сцена настапува како аматер, од 1960 до 1979 како професионален артист. Во овој ансамбл таа расте и достига димензии на артистка која со години го носи репертоарот и постигнува значајни успеси во рамките на југословенскиот театар. Од 1979 година е член на Драмата на Македонскиот народен театар.

Досега има остварено околу 160 главни и повеќе од 50 епизодни ликови. Публиката ја памети и како **Цвета**, и како **Офелија, Дездемона, Електра, Софка, Петруњела, Елена, Велика** и најмногу како **Мара** во **„Свадбата на Мара“**, лик за кој ги доби двете југословенски највисоки награди: **Златен лавров венец на Фестивалот на малите и експериментални сцени на Југославија во 1977 и Стериината награда за најдобро артистичко остварување, исто така за 1977 година.** Јоана Поповска е носител и на бројни други награди, плакети, повелби, како на градот Битола, така и на Републичките театарски игри „Војдан Черноодрински“, а годинава стана и добитник на Првомајската награда за труд што ја доделува Сојузот на синдикатите на Македонија за долгогодишна општествена активност.

— Навраќајќи им се на разговорите што порано сум ги водела со тебе и на оние твои искажувања објавени во други прилики, во битолскиот весник, бројот од мај 1977 година, ти велиш: „... Не живеев попусто, не жртвував напразно многу од секојдневните животни радости за големата радост на животот на сцената, на штиците што значат живот...“. Зошто: „Не живеев попусто...“?

— Не знам како сум го кажала тоа „не живеев попусто...“. Веројатно требало да кажам „не живеам попусто и не правев сè што требаше да правам на таа сцена“. Веројатно заради тоа што јас сè уште го правам тоа: живеам за неа, ќе живеам за сцената и со сите ликови што ќе бидат поставени на неа. Таа е мојот живот, мојата определба.

— Уште на почетокот од разговорот можеш ли да се сетиш за твојата прва средба со сцената за која самата велиш дека е твојот живот?

— Тоа беше многу одамна. Моите први чекори на сцената ги правев на возраст од пет години, на сцената на Народниот театар во Битола. Токму оваа сцена ми беше сè: на неа си играв, учев и, подоцна, како професионална артистка останав полни 22 години. Веќе реков: животот на сцената почнав да го живеам на петгодишна возраст, благодарение на мојот татко кој на оваа сцена беше артист од 1945 година, Коста Џековски-Џеки. Ми се чини дека сè она што досега сум направила на сцената му го должам нему. Ако не беше тој оној кој секоја вечер за рака ќе ме поведеше во театарот, на сцената, за да му бидам пред очи додека тој ги играше своите улоги и додека го водеше репертоарот на овој театар, можеби и ќе се случеше нешто друго. Но, не. Не верувам дека можеше да се случи друго. Верувам дека и ако одново се родам, би се определила за оваа професија.

— Која е твојата прва улога?

— Ликот на малиот Кољчо во „Печалбари“ го играв на пет години. Овој лик на машко дете во своето сеќавање го сочувам по една случка. Всушност, на ова се сеќавам како во сон и веројатно повеќе по она што подоцна ми го кажу-

ваа, моите колеги. Ликот на Кољчо сигурно не сум можела да го глумам. Сум го правела спонтано. И затоа, кога првпат сум настапила пред публиката така силно сум стрчала што и сум паднала на сцената која била покриена со рогозини. И, така легната, сум ја кажала првата реплика „Мамо, тате дојде!“. Е, ова остана како анегдота. Секогаш кога во следните години правевме нова претстава а јас не се согласував со нешто, колегите во шега ме потсетуваа на овој настан, на моето прво излегување на сцената и паѓањето на неа.

— Тебе во театарот те вовлече твојот татко. Би ги вовлекла ли и ти во него своите деца?

— Не. Јас мислам дека двајца во фамилијата се сосема доволно. Можеби и ќе се случеше тоа, но ако едно од моите две деца појавеше интерес за театарот, под услов ако тоа беше желба која ќе значеше дека тоа би дало сè од себе за оваа професија. Но, знам дека и би го одвраќала од една таква желба. Тоа е заради стравот, заради моите многу горчливи искуства и заради она низ кое поминав за да дојдам до ова што сум денес. Овој живот само навидум е многу убав. Тој е многу потежок...

— Ти, сепак, му се радуваш на овој и ваквиот твој живот?

— Го сакам. Сцената и публиката се магично нешто. За таа публика правам сè. Таа не смее никогаш да го насети моето различно расположение. Зашто, не еднаш се случува артистот пред публиката да игра, да се смее, а во себе да чувствува болка, тага, нерасположба... Секогаш го мислам истото: јас на сцената живеам и работам токму заради публиката. Неа не смеам да ја изневерам во ниту еден момент. Таа не смее да ми ги види солзите што ги кријам длабоко во себе. И, што е најважно, јас му се радувам на тој мој живот.

— Ти си против случајните во театарот?

— Да. Јас сум апсолутно против таквите. Сега сметам дека најголема и најкатастрофална грешка се прави на Академијата. Приемниот испит за упис во прва година може и да „излаже“. Но, затоа веќе на следната ќе се види дека тој млад човек нема талент. Тоа се гледа лесно. Мислам дека е најчесно тоа да му се каже, зашто станува збор за неговата животна определба. Зошто тој млад човек подоцна треба да биде случаен во театарот?

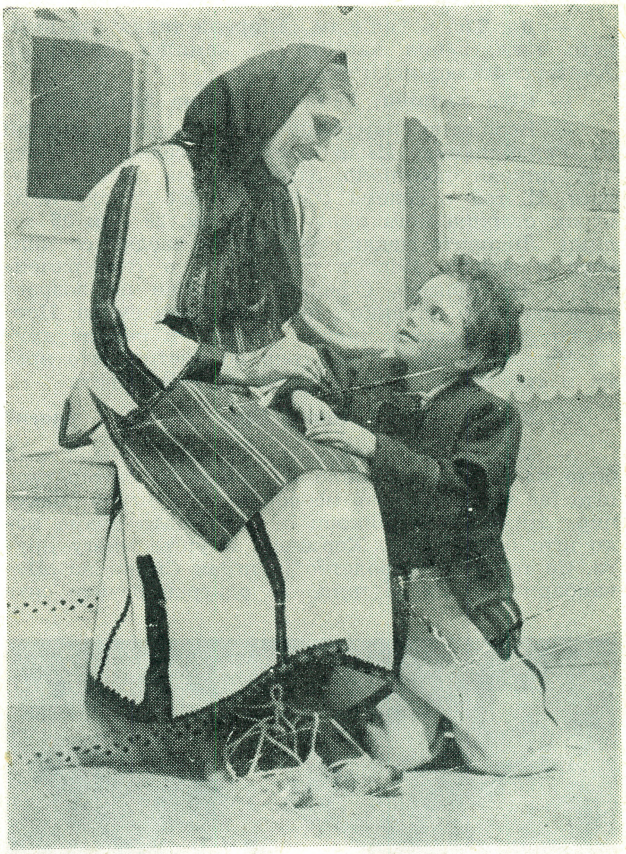
— Ја споменуваш Академијата, всушност Факултетот за драмска уметност, а твоја „академија“ е само сцената?

— Мене, од една страна, ми е жал што немам завршено Академија поради тоа...

— Мислиш дека доклоку имаше завршено ваков факултет ќе беше подобра артистка?

— Не. Ни во еден момент не сум го помислила тоа. Можеби ќе знаев нешто повеќе од теоретскиот дел на театарската уметност. Меѓутоа, и без ова низ моите раце поминале стотици книги. На пример, досега имам одиграно околу 160 главни улоги. А тоа се исто толку дела и автори. Тоа на Академијата не се учи. Тоа доаѓа откако ќе застанеш на сцената. Таа е училиште, таа е живот. Ова не значи дека сум против школувањето. Но, пр услов е талентот. Од друга страна, младите дипломирани артисти, по мене, прават една голема грешка. По завршувањето на школувањето не одат во театрите каде што имаат поголема можност за своја надградба, во театрите во внатрешноста. Таму имаат можност во пократок временски рок да се соочат со поголем број сценски задачи. Тоа треба да се искористи. Работата и искуството во ваквите куќи многу ќе им значи.

— Да се вратиме на почетокот: почна на петгодишна возраст во лик на машко дете, но кога вистински ја почувствува сцената? Се сеќаваш ли на тој миг кога стана свесна дека ти ѝ припаѓаш на сцената и таа на тебе?



Првиот допир со сцената: Јоана на петгодишна возраст: Кољчо во „Печалбари“ 1948 година

— На ова е навистина тешко да одговорам затоа што е тоа веќе далеку зад мене, пред многу години. Не би можела да кажам кога бев толку зрела да ја почувствувам сцената. По првата улога играв други на десет, на дванаесетгодишна возраст и подоцна. Играв ликови од повеќе жанрови. Работев со режисери кои за тоа време значеа нешто и беа често присутни во ансамблот на битолскиот театар. Меѓу нив беа Гловацки, Родиќ, Османли... Ми се чини дека првпат почувствував дека сум присутна, дека живеам на сцената, со улогата на **Катерина во „Бура“ од Островски.** Тоа беше во 1961 година. Всушност, јас како професионална артистка се вработив во битолскиот театар во август 1960 година. Прва главна улога ми беше доделена во претставата „Кога жената ја нема“ во режија на Душко Наумовски кој во тоа време беше директор на Театарот. Тој беше и првиот човек кој го почувствува мојот вистински талент и привржаност за сцената. Потоа дојдоа уште две-три улоги и конечно ликот на Катерина, во следната сезона. Е, тогаш се почувствував вистинска артистка. А тоа ми го овозможи публиката, нејзиниот громогласен аплауз. Таа иста публика ме познаваше и од порано, но како Катерина, која ја играв на 17 години, публиката во мене виде веќе артистка на која ѝ веруваше. За оваа улога ја добив и првата официјална награда, за мене сè уште најзначајна, наградата што се доделува по повод ослободувањето на Битола,

„4 Ноември“. Но, и оваа награда сигурно не ја добив само за Катерина, туку и за сите други ликови што ги одиграв како аматер, за моето повеќе од десетгодишно присуство на таа сцена.

— А се сеќаваш ли на лик што си го одиграла како аматер?

— Да. Тоа е Гаша во „Шарена топка“ за која, исто така, добив награда — комплет книги на Аматерските драмски смотри.

— Што мислиш: дали си среќна артистка?

— Веројатно најсреќна меѓу моите колешки во Републикава. Имав среќа да добивам улоги чии ликови постојано одговараа на мојата возраст. Е, тоа е голема среќа. Не ми се случи да играм старица кога имав, да речам, 20 или 25 години. Ликовите некако ми доаѓаа заедно со нивната и мојата возраст, со ликот, со темпераментот... На пример, Офелија ја играв на возраст која одговара на ликот, исто така Дездемона, Цвета во „Македонска крвава свадба“ и редица други. Значи, ликовите ги играв во вистинското време и тие такви и ми останаа во сеќавањето.

— Досега одигра голем број значајни улоги?

— Ми се чини дека не остана значаен лик било од домашната било од светската литература што јас не го одиграв на сцената. Ги играв Шекспир, Шилер, сите ликови од античката драма како што се Електра, Хермиона и уште многу други. Со големо задоволство ја играв Симка во „Печалбари“. И, ми се чини, ги одиграв речиси сите ликови во нашата битова драма. Од Цвета во „Македонска крвава свадба“ до Ленче во „Бегалка“, потоа Софка во „Нечиста крв“ од Бора Станковиќ, па ликови во Држиќевите дела како Петрунѣела во „Дундо Марое“ претстава која, ми се чини, во 1967 година беше дипломска претстава на Благоја Марковски. На подготовките на оваа претстава присуствуваа и професорите Паро и Африќ. Се сеќавам, тогаш Паро рече: „...не се надевав дека во еден ваков мал колектив ќе сретнам артистка која, нешто како Мира Ступица, ќе ја одиграше Петрунѣела како лик кој е создаден во нејзината средина...“. Потоа следуваа уште низа други проекти кои беа дипломски претстави на денес наши познати режисери: Љубиша Георгиевски, Душан Наумовски, Димитар Христов...

Како Катерина во „Бура“

— Ги создаваш ли ликовите лесно или тешко?

— Тешко. Ниту еден од моите околу 160 лика не се направени со помал напор. Веројатно во некои ликови сум морала да вложам многу повеќе. Но, секој од нив е различен и затоа на секој сум му приоѓала различно, како впрочем и кон секој нов проект. Иако меѓу ликовите постојат и огромни разлики, јас над нив почнувам да работам со ист елан, со ист труд, без разлика дали ликот бара поголеми истражувања. Но, пристапот е ист.

— Мислиш дека нема лесна и тешка улога?

— Нема. И најмалата е тешка. Кога ги спомнувам оние 160 ликови, мислам на главни улоги, а јас одиграв и веројатно уште 50-тина помали кои значеле или биле одбележани од страна на критиката како мошне значајни и добро одиграни. А критиката мене ме следи некаде од 1950 година.

— Сепак, постојат ли улоги кои ти причиниле исклучителен, да речам, напор?

— Секако. Но, напорот за нив и околу нив донесува убави резултати.

— Велиш: улогите ги правиш тешко, а кое е задоволството?

— Наградата. И тоа онаа што доаѓа од публиката која секогаш знаела да го прифати и награди вистинскиот резултат. Потоа, и она што доаѓа од страна на критиката како признание или укажување.

— А што мислиш за ликот, оној што го донесуваш на премиерната изведба?

— Најголема среќа за артистот е ако една претстава долго остане на репертоарот. Зашто, претставата не е готова во целина на премиерната изведба. Таа и сите ликови заедно растат со секоја нова изведба и така созреваат и стануваат оние вистинските.

— Често се соочувам со истиот проблем: мислам и тврдам дека критиката е неправедна токму кон артистите, зашто ја следи и пишува само за премиерната изведба на една претстава и покрај сознанието дека секоја следна реприза е подобра од премиерата!

— Критиката греши што доаѓа само на премиерните претстави. Тоа е некаков востановен ред и тука ништо не се може. Јас, на пример, страшно многу би сакала критичарот да биде присутен на пробите, макар на една од последните. Но, знам дека тоа е за вас невозможно. А прекрасно би било кога би било поинаку. Кога критичарот би ја следел претставата, би ги видел разликите и како таа расте. Дури, по мене, критичарот не би требало да ја следи премиерата. Ова, убедена сум дека го посакуваат и моите колеги и режисерите. Но, проблемот е во самата куќа. Театарот сака премиерата да има свечен тон. Таа е навистина свечен чин. Но, за мене е ова катастрофална

грешка. Зашто, првата јавна изведба на претставата за мене е и најлоша од сите други што потоа ќе уследат. Ова го велам од сопствено искуство. Ниту еднаш не се случило на премиерната изведба да не чувствувам страв, трема...

— А чувствуваш ли трема и на сите следни репризи?

— Да. Но, сигурноста е веќе поголема. Самиот простор го чувствувам поблизок, освоен, а ликот иако сè уште го градам го чувствувам далеку поблизок, повеќе мој. И уште нешто што за мене е мошне битно. Оној ден кога е закажана премиерната изведба јас го поминувам најтешко. Дома правам големо чистење, иако по сè би требало тој ден да се одморам.

— Сепак се во прашање нерви?

— Веројатно. Но, и нервите попуштаат од оној страв, од онаа трема, па затоа чувствувам дека физичката работа, всушност привидно „бегање" од ликот што вечер ќе ја има својата прва средба со публиката, ќе ми помогне. Во тие часови како да бегам во некаков заборав од сна што ме чека вечерва. И вечерта се случува нешто необјаснливо за мене: колку сум физички позаморена толку на сцената се чувствувам посигурна, подинамична. Ликот ми доаѓа како продолжение на она што сум го работела во текот на денот. А и натаму, во првите 15 минути сè уште чувствувам трема. Но, после е сè готово: заборавам на сè и исклучиво му се предавам на ликот што во тој миг го играм пред ширум отворените очи на публиката.

— Со години сценскиот простор е твој. Со години ти му припаѓаше на театарот битолски, за кој во еден период во рамките на југословенскиот, се говореше мошне често. Но, многумина, кога говориме за тој театар, мислиме на стариот објект, на оној камерен простор на кој овој ансамбл создаваше врвни претстави. Сети се и ти на него!

— Колку ми е драго да се сеќавам на таа сцена, која за жал веќе не постои, толку и ми е тешко да говорам за тоа. Иако сум човек кој го сака експериментот, сакам да експериментирам, сакам да настапувам на нови сцени и простори, на старата сцена која практично ми овозможи сè, се сеќавам и со радост и со тага. Тој, како објект, беше вистински театар. Го имаше вистинскиот театарски амбиент кој ретко се среќава. Сè беше на дофат: и артистот на публиката и публиката на артистот. Го викавме „кутивче". Јас ансамблот на битолскиот театар го напуштив пред да биде урнат. Но, дојдов подоцна, како гостин, да ја одиграм стотата претстава на „Свадбата на Мара". А подоцна, кога по три години дојдов да гостувам на новата сцена на театарот, во претставата „Пиреј", ми беше страшно тешко. Насекаде околу себе попусто го барав и очекував амбиентот на стариот театар.

— Што мислиш: ги изневери ли битолската сцена и публиката со тоа што пред четири години ги напушти?

— Сигурно дека ги изневерив. И денес таа публика често знае и на улица да ме запре и да ми каже „Јоана, ти многу ни недостасуваш". Но, знам дека на сите им е мило што поминав во средина во која продолжувам да ја работам истата работа, да создавам нови ликови. Знам дека го делат мислењето дека не треба да бидам само нивна, зашто уметникот, секој уметник воопшто, не му припаѓа само на едно место, на еден народ, или на еден круг на луѓе.

— Напуштајќи ја таа средина во која ги постигна своите најголеми дострели и стана добитник и на официјалните највисоки награди, Златниот лавров венец на Фестивалот во Сараево и Стериината награда, ти премина во театар кој, барем засега, најблаго кажано, се нарекува и стагнантен театар?!

— Веќе реков: сакам да ѝ припаѓам и на пошироката публика. Ако веќе бев добар уметник во Битола, во Македонија, во Југославија, зошто и да не ја сменам средината? Ете дојдов во куќа, во Драмата на Македонскиот народен театар во која навистина владееше едно уметничко мртвило. Навистина не сум задоволна од она што се случуваше во овој колектив и од она што јас го правам во него. Но, тоа се веќе други разговори. За ова сега не би сакала да говорам.

Со Љубиша Трајковски во „Хамлет"

— Ти уште во почетокот на разговорот рече дека во театарот егзистираат и лоши и убави работи!

— Па ете, еден од лошите моменти е токму оваа сегашна ситуација во Драмата и, воопшто, во целиот МНТ. А имало и други, но мене не ми паѓале толку тешко како овој сегашниов. Сепак сум оптимист. Верувам дека набрзо сè ќе се смени. Но, она што, сепак, ме прави среќна е сознанието дека сега сум во колектив кој извонредно убаво ме прими, ме почитуваат и заедно со мене ја делат нашата заедничка мака: не го правиме она што треба, она што мислиме дека би требало да го правиме и она што од нас го очекуваат и публиката и општеството. Тоа е голем проблем. За нас, пред сè, во однос на репертоарот.

— Сепак, ти имаше храброст да ја напуштиш средината во која постигна еден максимум. Би го направила ли одново истото?

— Би. Тешко ми беше да се решам да ја сменам средината во која израснав и созреав. Тоа беше и најтешкиот момент во мојата кариера, она што во неколку наврати во разговоров го заобиколував. Кога ги надминав тие кризи, а морам да речам дека сè уште понекогаш ги имам, ми се чини дека сега лесно би се одлучила за таков нов чекор. Веќе реков дека сум голем оптимист. Затоа и јас, како и сите мои колеги, верувам дека наскоро нешто ќе се направи и нашиот театар

конечно ќе заживее. Зашто, од тука подолу не се може. Пред нас е значи она што доаѓа, а тоа секако ќе биде далеку посветло, уметнички цврсто и созреано. Затоа и ќе останам овде и заедно со моите колеги верувам дека ќе направиме сè сегашната криза да се надмине. Доста ни е веќе од претстави и репертоар кои немаат живот.

— Значи, ентузијазмот е присутен и кај тебе и кај колегите?

— Се разбира. Тоа се чувствува. Во сите нас во огромна доза се чувствува и меланхолија и депресија и безизлезност...

— Но, тие се и најостриот нож со кој може да се уништи докрај театарот?

— Точно. Но, сите чувствуваме дека сè уште не е доцна. Ете, јас сметам дека за ништо никогаш не е доцна. Јас во театарот влегов како професионалец на 16-годишна возраст. И покрај задачите во него, мене не ми пречеше да го завршам средното образование, а потоа и вишото. Дипломирав македонски јазик. Па сега веќе размислувам и за натаму. Јас учам и работам. Одамна ме привлекува дефектологијата. Затоа и често размислувам и неа да ја изучувам. Веројатно тоа и ќе го направам.

— Не е ли ова некаква скриена потреба да се избега од театарот?

— Не. Кај мене не. Постојано мислам дека за секоја улога требаше да направам уште нешто.

— Ги спомна улогите. Која најмногу ја сакаш?

— Не знам дали не ќе згрешам ако издвојам една или неколку од толку големиот репертоар. Тоа е тешко. Но, на моменти мислев дека е тоа мојата Мара во „Свадбата на Мара“ од Владимир Костов во режија на Љубиша Георгиевски. Не затоа што Мара ми ги донесе низата југословенски награди и признанија. Можеби сум направила и подобра улога од оваа. Меѓутоа, мислам дека ликот на Мара го освоив до крај, тој докрој стана мој. Но, кога ќе помислам на Мара веднаш мислам и на ликот на Офелија. И тој ми беше многу драг.

— А што би сакала сега да играш?

— Интересно, но за мене сега е попровокативно да играм, да подготвувам лик што веќе сум го играла. Верувам дека сега истиот лик би го правела поинаку.

— Како сега би ја правела Мара, со оглед на тоа што овој лик некако постојано ни се провлекува низ разговорсв?

— Мара е хуман човек. Нејзина основна животна цел е другите да ги прави среќни.

— Ти така и ја играше. Но, како сега би ја играла?

— Во стилот на она што сега е присутно во мојот театар. Она што го велам: треба да се работи, треба нешто да се помести од место. Сега Мара би ја играла од тој аспект: да им се помогне на луѓето да излезат од кризата. Но, сите заедно да се бориме за тоа, а не Мара да мисли на тоа како таа да ги направи среќни.

— Значи би било тоа: Мара од театарот — Мара во театарот?!

— Токму така. За да се направи тоа потребни се многу Мари. А кај нас сега нив ги има.

Во сцена од „Пипи Долгиот Чорап“

— Градејќи ги ликовите, ти соработуваше и со многу свои колеги кои за тебе секогаш имаат убави зборови?

— Ниту една од моите улоги не ќе беше она што беше ако не ги имав покрај себе моите колеги, пред сè оние во битолскиот театар. И кога говорам за секоја моја улога, секогаш мислам и ги гледам покрај себе и нив.

— Ти беа ли тие добри пријатели?

— Секогаш. Затоа и ми е тешко да издвојам само неколкумина. Но, сепак, тоа се Ацо и Димче Стефановски, Олга Наумовска, Љубиша Трајковски, Јосиф Јосифовски... Ете, веќе сум неправедна. Ги имав далеку повеќе. Некои веќе ги нема, а некои од нив се денес и членови на скопските театри. Затоа и можеби кога дојдов од Битола во Скопје не чувствував дека доаѓам во нова средина, туку меѓу стари пријатели и колеги. Меѓу артисти и режисери со кои веќе сум соработувала.

— Конечно сме и кај режисерите. Тие тебе уште на самиот твој почеток ти веруваа. Така е сè уште, нели?

— Ги сакав и ги сакам сите. Им верувам и тие ми веруваат мене. Ниту еден од нив, особено оние што доаѓаа во Битола и работеа на тамошната сцена, мене не ме одмина. А не бев единствената што можеше да го игра ликот што мене ми беше доверен. Досега не ми се случило да дадам, некосков отпор, иако често со режисерите сум спорела околу тоа како треба ликот да се игра. Тоа е неопходно во мојава професија. Без тоа нема резултати во работата. А сум доаѓала и до кризни состојби кога сум мислела дека не ќе можам да направам некој лик и сум барала помош од режисерот. Токму плод на таква соработка е и ликот на Мара. За него барав помош и од Љ. Георгиевски и од сите колеги. Околу подготовките на Мара пролеав доста солзи, зашто долго не знаев како да ја почнам, а како да ја завршам. Конечно, кога ја направив онаа позната почетна сцена кога Мара и Чуле влетуваат на сцената, знаевме дека Мара е токму таква. И воопшто, секогаш добро соработувам со режисерите: со Љубиша Георгиевски, Слободан Унковски, Владимир Милчин, Душан Наумовски, Димитар Христов... Ги следам нивните мисли и барања како ученик во клупа. А она со што не се согласувам, ќе го направам онака како што јас мислам дека треба и потоа заеднички доаѓаме до резултат.

— Во последниве четири години, откако си во Драмата на МНТ, играш речиси исклучиво во претставите што ги режира Владимир Милчин.

— Да. Во три: во „Кандит“, во „Житолуб“ и „Кутрите“. Владо ме врати и на сцената на Народниот театар во Битола, како гостин, во претставата што тој таму ја поставуваше: „Пиреј“ по истоименото роман на Петре М. Андреевски, во која го играм ликот на Велика. Токму Велика е лик што ги играв со огромен товар. Одново настапував пред публиката пред која растев и созревав. И затоа, ако некогаш сум имала панична трема на некоја премиерна претстава, тоа беше тогаш, во февруари 1982 година.

— Што беше потешко: уметничкиот напор или психолошкиот момент на средбата со „твојата“ публика?

— И двата. Уметнички Велика е тешка задача, а психолошкиот момент тогаш беше толку јак што јас во еден момент во паузата посакав да легнам, што инаку никогаш не ми се случило тоа.

— Често ја споменуваш публиката. Ја гледаш ли додека си на сцена?

— Да. Навистина, на почеток, во првите 15-тина минути кога сè уште сум во стегите на тремата, не ја гледам, но потоа откако ќе почувствувам дека сум ја освоила сцената, дека ликот и целата претстава се во мене, почнувам да ја чувствувам публиката. Мислам дека гледам секого поодделно во салата. Никогаш не расчистив со себе дали е тоа добро или не, дали треба да ја гледам или не публиката. Но, тоа е така, чувствувам дека имам потреба да ја гледам публиката, да бидам што поблиску со неа.

— За артистот е најголема среќа кога игра пред полн салон?

Со Олга Наумовска и Ацо Стефановски во „Етида со пет прсти“

— Тоа е исклучиво најголемата среќа. Во Битола секогаш играв пред полн салон. Сега е веќе поинаку. Салонот на МНТ е редовно полупразен. Дури често се одлагаат претставите затоа што нема некаков минимум од 30-тина гледачи! Но, јас секогаш тврдам дека треба да се игра дури и за петмина гледачи, за оние најприврзаните, за оние макар и петмина што веќе ги зазеле своите места. Ова мое настојување не наидува секогаш на разбирање... А знам дека вината е во нас, а не во публиката... За мене најболно, најпонижувачки е мигот кога тргнувам дома по некоја одложена претстава.

— Ликот на Велика во „Пиреј“ во последниве две сезони е твоја најголема обврска. Која е Велика?

— Не знам дали успеав на сцената да бидам она што е Велика во романот на П. М. Андреевски. Оваа претстава, „Пиреј“, на Народниот театар во Битола ја виде и Југославија. ТВ Скопје ја емитуваше на својата II програма. Драго ми е што беше така, иако критиката за одделни сцени беше малку поделена. Тоа беше така, зашто можеби, Велика во романот, додека се чита, е синоним за наша мајка. Таа е толку јака што јас, можеби, со својот физикус сум поанемична од она што е Веелика. Можеби и така требаше да изгледам. Јас пак мислев дека таа е токму како што јас

изгледам на сцената. Велика е јака во душата, зашто може да ги поднесе сите болки што животот ги фрла врз нејзината душа. Јачината е во неа: таа е толку храбра што ги поднесува умирачките на сите свои пет деца, се изборува со сета немаштија, со гладта, со нејзиниот маж кого успева да го дочека а тој огромен, пијаничиште кое и ја тепа, таа успева да зачне и дете и да го роди за да не се откорне, да не се сотре „пирејот". Да остане нешто зад неа, да докаже дека „пирејот" не може да исчезне. Со делови од ликот на Велика јас настапувам и низ повеќе работни колективи и по повод разни прослави. Гостував и во САД и Канада исто така со одломки од ликот на Велика. Пак ќе речам: Велика е тежок лик. На сцена јас сум Велика. И додека ја подготвував и сега кога ја играм, во повеќе сцени јас вистински плачам.

— Дали често плачеш на сцената?

— Плачам и тоа вистински — со солзи. Не знам дали може да се плаче, па макар и на сцена, а да не потечат солзи. Тоа за мене е неможно. Би било како да измамуваш.

— Значи ли ова дека секогаш кога си на сцената постигнуваш и тотална идентификација со ликот што го играш?

— Апсолутно. Не знам, не би можела поинаку. Јас на сцената сум она што сум таа вечер. Откако ќе заврши претставата, тогаш одново сум Јоана. Никогаш во животот не сум она што сум на сцена. Тоа е една моја добра особина која јас самата, а и другите, многу ја почитуваат. Во животот не знам да играм, иако знам дека некогаш е добро да се игра и во животот.

— Мислиш дека е тоа добро?

— Некогаш веројатно и тоа е добро и потребно. Веројатно и мене тоа некогаш ми се случува, меѓутоа, тврдам дека е или несвесно или пак од некој каприц.

— Долго те познавам како артистка, но ти си и активен општествено-политички работник. Годинава ја доби и Првомајската награда за труд што ја доделува Сојузот на синдикатите на Македонија. Во овој дел од твојата активност, се бориш ли да му помогнеш на театарот?

— Мислам дека помагам, иако не знам во колкава мерка. Меѓутоа, знам дека му помагам на ова општество со тоа што сум активен смоуправувач кој секогаш сака да биде за сè информиран. Јас уште од својата најрана младост, паралелно со театарот, работам и во разни општествени тела. Понекогаш тоа и ме оптоварува но, ете, успевам. па и наградата ја добив за моја повеќе од 20-годишна ваква активност. А и не би можела и без оваа моја активност.

— Веројатно за овој дел од својата активност би говорела долго. Но, со нас се и фотографиите направени од времето кога си настапила на сцената првпат па до денес.

— Фотографиите и исечоците од весниците во најголем дел се она што главно му останува на артистот. Јас ги сакам овие мои фотографии. Би можела со часови да ги превртувам и да се потсетувам на овој или оној лик, на овој или оној колега, режисер, автор... А еве, ова е таа моја прва сценска задача и моја прва фотографија, како Кольчо во „Печалбари". Па еве ме како Катерина во „Бура", па како Офелија во „Хамлет" кого го играше Љубиша Трајковски. А многу го сакав и ликот на Пипи во „Пипи Долгиот Чорап", што на битолската сцена ја постави Петар Стојковски-Бабецот... Навистина ми е тешко да прелистувам по овие мои фотографии. Тоа се многу, многу улоги и многу вложен труд во нив. Вложено е сè она што со години сцената го бараше од мене и јас ѝ го враќав. Така ќе биде и натаму...

(Мај 1983)

Во албумот на артистот

На Јоана Поповска

Она што беше, ќе бидеш ноќеска пак:
Јасика во кал, во темница качен свеќник
И деветта сестра што без девер
Се огледува во светлината на невестинската коса.
Она што ќе бидеш, тоа синока беше
На разбојникот река, на арлекинот самовила
Дете што облекува крпи од очај
Далеку од јавето, источно од рајот...

Милисав Мирковиќ

(Оваа песна белградскиот театарски критичар М. Мирковиќ-Буцо на Ј. Поповска ѝ ја посвети на 21 април 1977 година во Нови Сад, на разговорот на Тркалезната маса на критиката кога се разговараше за претходната вечер прикажаната претстава „Свадбата на Мара", во рамките на XXII Југословенски театарски игри —Стериино позорје '77. За улогата на Мара таа година Јоана ја доби највисоката награда за артистичко остварување — Стериината награда).

Анегдота

ПРЕДУПРЕДУВАЊЕ

На една претстава на „Маркизот од Кејт" од Франк Ведекинд, театарскиот салон бил прилично празен. За време на третиот чин незадоволната публика почнала гласно да вика и да ги навредува изведувачите.

Во тој момент, пред гледачите излегол самиот Ведекинд и им викнал на гледачите:

— Вардете се, господа! Ние на сценава сме во мнозинство!

Сцената е ринг

Лилјана МАЗОВА

Ненад Стојановски ѝ припаѓа на генерацијата млади македонски артисти. Роден на 19 август 1952 во Скопје, Факултетот за драмска уметност во Скопје го заврши во периодот 71/75, во класата на професорот Илија Џувалековски. Веќе седум години е член на колективот на Драмскиот театар на чија сцена се појави со повеќе значајни артистички остварувања. За релативно кус период Ненад, ако така може да кажеме, стана водечки артист на македонското глумиште. За невообичаено кратко време, за остварените ликови, тој ги доби речиси сите награди за артистичко остварување во земјава.

Неговиот блесок на сцената започна во 1980 година со ликот на Андреа во „Диво месо", потоа Козаков во „Бркотница", па Михајло во „Лет во место", па Матеј во „Хај-фај". Добитник е на наградите на „Млад борец" за најдобро остварување за млад артист, наградата „Глас на Војводина", на Игрите „Војдан Чернодрински" за млад артист и официјалната награда за артистичко остварување, потоа наградата на ССМ на Југославија и највисоката награда за артистичко остварување во земјава — Стериината награда за ликот Михајло во „Лет во место". Во избор на списанието „Екран", Стојановски е Филмско и ТВ лице на 1983 година.

Дел од самиот себе, при разговорот што го водевме, Ненад го открива на самиот почеток, по вклучувањето на магнетофонот. Вели:

— Јас не одговарам за тонот на разговорот, во смисла дека морам да одговарам на нешто што не сакам или она што тебе ти одговара.

— Ќе разговараме отворено и јасно!

— Одлично, да се ослободам од чувството дека треба да кажам она што од мене се очекува. Тоа не го сакам. Таквите разговори безмалку ми се преку глава: да се каже она што би требало, а она што јас го мислам. Таквите разговори ми одат на нерви. Односно, она што морам да го кажам. Ставив доста огради, нели!

— Ставајќи ги сите овие огради, ќе се оградиш ли и од мислењето на јавноста дека си сè уште млад артист. Што мислиш, до кога ќе биде така?

— Веројатно додека не умрам. Некако, сите се млади артисти. Ете, и за Благој Чоревски се вели дека е млад и надежен артист. Јас не знам кој е стар артист?! За сите се вели дека се некако млади. На што личи тоа? Во други професии веројатно луѓето созреваат и се смета дека некоја поголема одговорност, функција, значи и зрелост. Во мојата професија, основно е, нема млади и стари артисти. Нема млади и стари! Ние сме сите исти. Како можам да бидам млад? Та, не е привилегија ако сум млад. Никого во публиката не го интересира дали сум јас млад или стар. Ако, да речеме, на сцената се појавам заедно со ветеранот Тодор Николовски никој мене за олеснителна околност нема да ми го земе тоа што сум јас млад. Гледачот ме гледа и прифаќа според резултатот што го постигнувам и не го интересира дали јас имам 20 или 60 години. Значи, има добри и лоши артисти, односно, не знам какви артисти...

— Резултатот веќе значи и степен на артистичка зрелост. Кога ти ја почувствува твојата зрелост?

—По мене, не мора резултатот да е зрелост. Работата е зрелост. Некој, едноставно, нема можност да си ја покаже зрелоста, во смисла на ангажман. Треба да имаш вистински ангажман, па да покажеш зрелост. Голема улога бездруго значи зрелост. Зрелост е веројатно задача, а не резултат. Мислам дека е нормален и резултатот, како крајна задача. Но, зрелост значи и да се справиш со голема задача.

— А мислиш ли дека ти имаше среќа уште веднаш на почетокот да добиеш големи задачи?

Ненад Стојановски

— Мислам дека е така. Јас имам и едно свое размислување во врска со таа среќа и тоа што значат ангажманите, наградите и т.н. Многу е важно да играш улога во претстава која може да донесе награда. Јас имав среќа да добивам задачи кои можеа да ми донесат награди. И тоа во неколку претстави.

— Но, однапред тешко може да се знае како ќе заврши таа претстава?

— Да. Но, се знае задачата. На пример: ние сме артисти, добиваме текст, го читаме. Со читањето се добива еден простор. Тоа го разбирам како еден ринг. Како борба. Јас го освојувам својот простор спрема партнерот врз основа на текстот што го имаме и тој го освојува просторот

спрема мене. Односно, се прилагодуваме еден на друг. Според тоа, кој колку е способен освојува повеќе простор, повеќе се раширува на сцената и т.н. Она што е многу битно е да добиеш задача која те експонира како лик. Натаму, од тебе зависи колку тој лик ќе го исполниш и колку тој простор, што по текстот ти е даден, ќе го освоиш. Зашто, се случува често, одлични артисти со мала задача да направат огромен простор и од неважна улога да направат речиси главна. Што сакам да кажам со ова? Јас имав шанса да добијам, е сега да признаам доста млад, такви улоги кои овозможуваат голем простор. Остана на мене дали ќе го наполнам просторот! Во тоа успеав. А имав среќа, зашто соработував со луѓе кои одлично работеа: колеги, режисери и други соработници, врз исто така одлични текстови. Ја имав таа среќа да бидам на право место во право време. Тоа постојано го повторувам. Ете, да речеме, дел од успехот на Стево Спасовски во „Косанчиќев венец“ сум сигурно и јас. Тој немаше да направи толку добра улога, ако и јас не бев добар. И Ацо Ѓорчев немаше да направи таква блескава улога на Борис во „Хај-фај“ ако и јас не сум добар како Матеј. Како што јас не ќе направев голема улога ако сите тие околу мене не се одлични. Што значи: има добра улога само во добра претстава.

— Сцената ја сфаќаш како ринг, а си ги избројал ли улогите што ги одигра на тој ринг?

— Не, не знам точно. Можам да се присетам. Но, на некој начин во тој вжештен ринг се најдов по враќањето од ЈНА, во 1979 година. Тоа беше „Диво месо“ од Горан Стефановски и ликот на Андреа.

Со Милица Стојанова во „Бркотница“

— Рече: „ќе се присетам на улогите“?

— Па, ете Андреа во „Диво месо“...

— Но, врати се поназад!

— А, тоа беа сè помали ангажмани во кои... Не, тоа е вака: кога си млад артист, кога се појавуваш, за сите си интересен како појава, но никој нема доверба во тебе. Тоа е онаа „квака 22“. Ако си афирмиран, добиваш подобра улога, а таквата улога автоматски ти носи и подобар резултат. Како неафирмиран добиваш полоша улога и нејзе треба да ја направиш добро за да те забележат. Се сеќавам: прв ангажман ми беше во претставата „И бол и бес“. Играв еден партизан. Улогата ми се состоеше од пет-шест реченици што ги кажував на еден состанок. Тоа беше одамна, додека уште бев студент на Факултетот за драмска уметност во Скопје, во сезоната 1972/73. Беше тоа на сцената во Драмскиот театар.

— А потоа?

— Студирав и немав друг ангажман. А не, не. Играв во претставата на Драмата на МНТ „Андрокле и лавот“ во режија на Виолета Џолева. И уште пред да се запишам на Академијата играв во претставата, исто така на Драмата на МНТ, „Фарса за храбриот Науме“, во режија на Владимир Милчин што, всушност, беше продолжение на „Голтарите“. Сега се обидувам да се сетам на сите тие мои ангажмани по театрите. Потоа играв во Шекспировиот „Хамлет“, што во драмскиот театар го постави Слободан Унковски. Го играв Розенкранц. Јас и Димитар Зози ги игравме Розенкранц и Гилденстерн. Потоа упаднав во некои претстави за деца. Играв во „Баш-челик“ и во „Шекспир во приказни“ што ги режираше Коле Ангеловски. Но, ова се веќе улоги што ги играв како вработен во Драмскиот театар. Потоа во „Непокор“, претстава што ја режираше Љубиша Георгиевски, врзана за 1948 година, што беше правена како пригодна, за јубилеј. Толку. Тоа е отприлика оној период до „Диво месо“. Тука се, се разбира и испитните и дипломската претстава.

— Со „Диво месо“, како што велиш самиот, почнуваат твоите вистински задачи во театарот! Тоа е 1980 година.

— Да. Почнавме да го подготвуваме во 1979 година. 1980 година со „Диво месо“ од Г. Стефановски во режија на С. Унковски, бевме на Стериното позорје. Добивме низа највисоки награди: за текст, режија, Б. Чоревски за улога, Е. Дончева за костимографија, награда на критиката и уште неколку други. Тогаш јас ја добив и својата прва награда: за најдобар млад артист што ја доделува ССМ на Војводина, а се состоеше во една слика.

— Значи, вистинската артистичка кариера ја започна со Андреа во „Диво месо“. Тоа беше лик на млад човек во вителот на Револуцијата, динамичен, чист...

— Најбитното за Андреа беше енергијата. Тогаш јас првпат се справив со еден од проблемите на сцената: енергијата. Прва работа на што тој ме асоцираше, додека го читав текстот, беше прашањето на просторот и енергијата. Театарот отприлика мене ми се дефинира, говорам од призмата на практиката и занаетот а не низ теоријата, како боралиште на просторот и енергијата. Е, со тој проблем на енергија јас првпат се судрив во „Диво месо“. Андреа е тип за кој јас шансата ја видов, во рамките на тројцата меѓу себе различни браќа. Во енергијата. Основно, кога го прочитав текстот, за мене беше дека тој мора да биде поенергичен од другите. Тоа се вклопи во тоа што е тој револуционер, чист и т. н. Битно беше да се реши колку енергија има Андреа. Тоа беше основен проблем.

— Ти сам го решаваше таквиот Андреа?

— Не, но се мачев бескрајно. Бев избезумен. Една година бев во ЈНА и таму размислував што правам јас со себе во својата 26-27 година. Бев под силна пресија, впрочем како сите, дека треба да ми се случи нешто побрзо, позначајно. И енергијата на Андреа се совпадна со мојата енергија — дека кога ќе ја завршам воената обврска мора да почнам нешто снажно, полно. Тогаш дојде Андреа низ кој го испукав тој вишок на енергија. Тоа беше добро.

— За ликот на Андреа доби две награди?

— Не. Само онаа на ССМ на Војводина. Подоцна ја добив и наградата на „Млад борец“ за млад артист. Но, се сеќавам, ти беше во тоа жири, оваа награда ми беше доделена за два лика: за Козаков во „Бркотница“ и Миливој во „Сомнително лице“. Лично мислам дека овие два мои лика не беа толку изразити за да заслужат награда. Претпоставувам зошто ми беше доделена: веројатно да се исправи неправдата од претходната година, за ликот на Андреа. Потоа, во 1982 година, одново бев на Стериното позорје. Со самостојниот театарски проект „Лет во место“ од Горан Стефановски, во режија на Слободан Унковски, што го работевме во Домот на младите „25 Мај“. За ликот на Михајло во „Лет во место“ добив две награди: за млад артист на Сојузот на социјалистичката младина на Југославија и Стериината награда. За истиот лик ја добив и наградата на Републичките театарски игри „Војдан Чернодрински“. Награда на игрите „Војдан Чернодрински“ добив и за ликот на Козаков во „Бркотница“. И таа беше за млад артист. Јас, всушност, имав убав развој што се однесува до наградите. Се собраа доста награди. И тоа е прашање на околности. Исто е прашање на околности зошто Ацо Ѓорчев не доби Стериина награда, годинава, за Борис во „Хај-фај“. Но, големо прашање е, особено сега, што значи Стериината награда. Еве, годинава Мики Манојловиќ не ја доби оваа награда. Мислам, се обесмислуваат наградите или пак се менуваат критериумите. Стериина награда до пред две-три години значеше многу. Но, нешто се урива. Сепак, најважно е што се оди понатаму.

— Што тебе ти значеше Стериината награда?

— Мој главен впечаток е дека таа награда повеќе им значи на други луѓе отколку на мене самиот. Мене ми отвори простор, затоа што други луѓе гледаат во тоа нешто позначајно. За мене тоа значи само дека на некој друг му значи и токму заради тоа јас можам да добијам ангажман. Од друга страна, морам да признаам дека мене таа награда и ме избезуми. Не ми значеше некаква храброст да речеме, но значеше прекинување на дилемите, оние адолесцентни, дали сум јас добар или не сум. Знаеш, тоа значи дипломираш еден проблем и одиш натаму.

— Расчисти со „проблемот“ дали си добар или лош артист?

— Расчистив, да.

— И сега...?

— Јас сум добар и не се срамам тоа да го кажам и јавно. Не знам зошто тоа не би можел да го кажам. Навистина и зошто не би бил добар? Ако тоа што јас го работам им се допаѓа на гледачите, а по она што го слушам — им се допаѓа, навистина немам причина за адолесцентни дилеми: можеби ним им се допаднало затоа што... Значи им се допаѓам затоа што сум добар артист. Ќе продолжам и натаму да правам она што не сум го правел досега, па ќе проверам дали и тоа им се допаѓа. Не е смислата во тоа јас да го играм она што и порано сум го играл. Значи, јас само добив една потврда дека тоа што го работам е исправно. Токму тоа ми дава храброст за нешто ново, да одам напред. Да видам дали тоа ќе им се допаѓа! Кога велам им се допаѓа, не мислам на онаа грда смисла на зборот „допаѓање“. Немам намера да им се допаднам, туку да комуницирам. Гледачите да го разбираат она што јас го правам.

— Како се соочуваш со ликот со кој најнапред ти биеш битка, а потоа тој со останатите ликови?

Миливој во „Сомнително лице“

— Јас тоа вака го дефинирам, мислам на она приближно да знам каде сум. Тоа е можеби некоја невротична варијанта, но мене, барем досега, ми користеше. Знам дека што повеќе ме чини, што потешко дојдам до некое решение, дека ќе е подобро. Тоа е на некој начин моето мерило за вредноста и местото на ликот во целата претстава. Сега за сега, мене секоја улога доста ме чини: нерви, бескрајни сомневања, бесони ноќи... Сè додека не го решам проблемот. Тоа е, на некој начин, пропорционално со задоволството што потоа доаѓа. Сè уште мислам дека во секој нов лик треба многу да се вложува. Може со време тоа ќе го сменам. Гледам, постарите артисти имаат одличен систем: сето тоа треба да се постигне, но со помалку напор. Напорот треба да биде во процесот на работата. Тоа е доста паметно и треба да се учи. Веројатно е резултат на занаетското искуство. Еден добар занаетчија треба работата да ја прави онака за таа да му оди лесно, да му тече... Мене сè уште таа работа ми е крвава, на јуриш. Јас немам некој метод за освојување на улогата — туку ја работам интензивно, со неспиење, на бранови...

— Кога ќе ја освоиш улогата, ти се меша ли таа со некоја претходна?

— Не, тоа сè уште не ми се случило. Уште го немам тој тип проблеми. Тоа е добро прашање: можат да се појават такви мешања. За ова не сум размислувал. Тоа е проблем на шаблонот. Него сакам да го објаснам. Ако веќе имам освоено некој простор, некој лик, ако имаш едно готово решение кое ти е веќе в џеб, што значи си го играл во претходна претстава, тоа значи дека прво што ќе направиш кога ќе го прочиташ новиот текст е дека ќе те асоцира на некоја претходна претстава. И ,што повеќе имаш зад себе одиграно, имаш толку повеќе асоцијации на претходни решенија. Е, каде е сега главниот напор? Во тоа да направиш нешто што ќе биде само тоа, само тука. Тогаш, тој напор е крвав. Организмот те влече, без да сакаш, кон она што еднаш веќе си го освоил како резултат. Проблемот е како да избегам од својата органика која веќе се прилагодила на еден лик. Треба да измислуваш некоја друга органика. Тоа е неприродно и затоа е потешко. Затоа има повторувања на еден лик во сосема друг проект. Но, затоа секој нов лик има прв пробив, прв шпиц. Тоа е онаа прва координата, по која подоцна се движиш и разгрануваш.

— Како потоа ти течат пробите?

— Различно и зависи со кој режисер работам. Сите сме живи луѓе. Зависи и од тоа дали првпат работам со еден режисер. Зависи од тоа што режисерот мисли за мене. Голем дел од пробите, на почетокот, поминуваат низ процес на кокетерија: јас му покажувам нему колку сум умен, колку го разбирам сето она што тој ми го објаснува, па потоа тој мене ме шармира со тоа колку е тој голем режисер, па како знае тоа убаво да го објасни... А на двајцата ништо не ни значи таа прекрасна кокетерија која трае со денови и е тотално непродуктивна. Потоа останува, кога ќе седнеш дома, да се преслушаш како сето тоа го разбираш, како кажаното да го залепиш на себе.

— Ја читаше ли „Пробата, љубов моја“ на Ефрос?

— Земав да ја читам, но ми беше бесмислено да ја дочитам, затоа што тој во книгата работи со многу реплики од текстови, а ги немам околу себе сите тие класични дела. Зашто, едно е да го прочиташ делото, а друго да се сеќаваш на таа реченица, односно да ја знаеш ситуацијата. Таа треба да се чита едно четири месеци за да бидеш комплетно во неа и да знаеш што си прочитал. А јас, засега, не сум нашол толку време.

— Кога за тебе ликот е готов?

— Сум слушал од други артисти, дека постојано нешто работат на претставата. Јас сум инертен тип и за мене ликот, на некој начин, завршува со премиерата. Ретко ми се случува да го надградувам и подоцна. Имам колеги кои дури по премиерната изведба се отпуштаат, се ослободуваат од напнатоста и прават натаму нови истражувања. Јас се обидувам, кога ќе заврши премиерата, да го правам она што сме се договориле, зашто колку е добро и натаму да се истражува во ликот, толку тоа носи и опасност. Зависи од вкусот на оној што го прави тоа. Ова, драстично се случува во комедиите. Многу често една комедија со одлична структура се разбива само заради тие индивидуални надградби кои многу често се невкусни, го растураат ритамот и влечат на друга страна. Во тој однос јас сум мошне дисциплиниран, правам ситни промени, но се трудам да го правам она што сме се договориле во времето на подготвувањето на претставата.

— Ја сакаш ли премиерата?

— Таа ме прави нервозен, но ја сакам. Таа е првото излегување пред публика, па она што дотогаш само тебе ти одзвонувало во ушите, гледаш како им одзвонува и на некои други луѓе. Впрочем, смислата на нашата професија е во тоа она што го правиш ти да го препознае некој друг. Бесмислено е, на пример, да пееш сам за себе во бањата. Сите ние сме генијални кога сме сами во неа. А вака...

— Имаш ли трема пред премиерата?

— Не. Може да се случи само при првите две-три реплики. Понатаму не. И немам зошто. Веќе сум испробал и двесте варијанти на ликот. Па зошто да се чувствувам несигурен, кога работам нешто за што сум извежбан. Во претставите се чувствувам прекрасно. Чувствувам единствено одвратност во претставата во која ликот не ми е доволно извежбан, не ми е решена целата ситуација.

— Која е таа претстава или лик?

— Знаев дека ќе те провоцирам. Ризмисли, си ги гледала сите мои претстави. Па ете, тоа е Миливој во „Сомнително лице“. Во ликот упаднав 15 дена пред премиерата. Она што јас таму го правам и ден денес не сум помирен со тоа дека е добро, од проста причина што немав можност да ги пробам сите варијанти. Затоа што морав брзо да работам, се закачив за првата варијанта. Тоа веќе и не е трема, јас во тој лик се чувствувам и непријатно и не стојам зад она што го правам, зашто по 30 претстави не може да се зборува за трема. Од друга страна, немам сили да почнам од почеток да градам нешто ново. Но, вината е во мене. Сигурно дека имав можност досега да го направам тоа зашто, едноставно, претставите можев да ги користам како проби. Да го пробам ова, па она и да дојдам до едно решение. А тоа е можеби и резултат на мојата дисциплина. Ја задржувам структурата на резултатот, за да не ја разбијам претставата. Таа претстава за мене одново и одново претставува напор и мака.

— А дали си сигурен дека Миливој воопшто треба да го играш?

— Не сум воопшто сигурен. А и не е проблемот во тоа: треба сè да се игра. Не се работи за тоа дали ликот мене ми одговара или не. Се работи за тоа дали сум го решил или не. Немав можност да го решам ликот. Требаше да се прилагодам на екипата која работеше веќе еден месец. Ми избега процесот на работа.

— Ја спомна дисциплината како твоја карактеристика, одлика. Има ли дисциплина во твојот театар?

— Одлично е што ние, во Драмскиот театар, сме меѓу себе многу различни луѓе. Особено артистите. Дисциплината е во одговорноста. Зависи од тоа кој и колку, како човек, е одговорен. Лично мислам дека е неопходно да се почитува строга дисциплина.

— Ти пречи ли недисциплината?

— Ми пречи. Можам да му простам на секој артист кој, да речеме, ќе се напие и нема да дојде на проба под услов на следната да дојде полн со нови идеи. Тогаш веднаш сè му простувам. Ме избезумува друг вид на недисциплина. Тоа е инертноста, незаинтересираноста за претставата. Може некој да доаѓа и пред закажаното време за проба, значи да биде дисциплиниран, а неговото учество на истата проба да биде бескрајно бледо и безначајно. Но, елементарната дисциплина мора да се почитува: да се знае кога почнува пробата или претставата, да се биде одморен, сконцентриран на работата. Нашата работа е јавна и сè се гледа.

— Што се случува кога си без конкретен, нов ангажман?

— Тоа е одвратно. Се чувствувам лошо. Најдобро ми е кога паралелно работам на неколку задачи.

— Си се обидел ли некогаш во таквите меѓупростори да работиш нешто сам?

— Не. Има една дефиниција, која не е моја, и вели дека „со монодрама се баваат само „вредни“ артисти“.

— Кој е твојот однос кон монодрамата?

— За мене е бесмислено еден човек, освен ако е исклучително спремен за тоа, а јас не се чувствувам таков, да го гледам 45 минути. Тој треба да биде толку различен, толку шармантен, толку генијален за да може да ми кажува еден текст што јас ќе го следам во еден здив. Инаку, нема смисла. Веројатно таа е еден од најтешките жанрови: треба безброј работи да собереш во својата личност. Кога ќе видам успешна монодрама, јас им завидувам на тие луѓе. Но, тоа се само ретки примери.

— Публиката често те гледа и како толкувач на поезијата?

— Читам само поезија што ми се допаѓа. Гледам дека тоа го прифаќа и публиката. Веројатно затоа што имам длабок глас, па... Но, наизуст сега би можел да кажам само две песни. Никогаш не сум учел поезија напамет. Не мислам дека треба да знам повеќе. Но, затоа ако добијам задача, учам да ја читам. Кога читам пред телевизиските камери, јас потоа се срамам и не стојам и за деведест проценти зад тоа. Тоа е заради стравот од камерата и чувството дека при телевизиското снимање јас сум најнебитниот. Побитно е светлото, сценографијата, техниката, тонот, и што уште не.

— Ти си во Драмскиот театар веќе седум години. Во меѓувреме, минатата година учествуваше во реализацијата на самостојниот проект „Лет во место“?

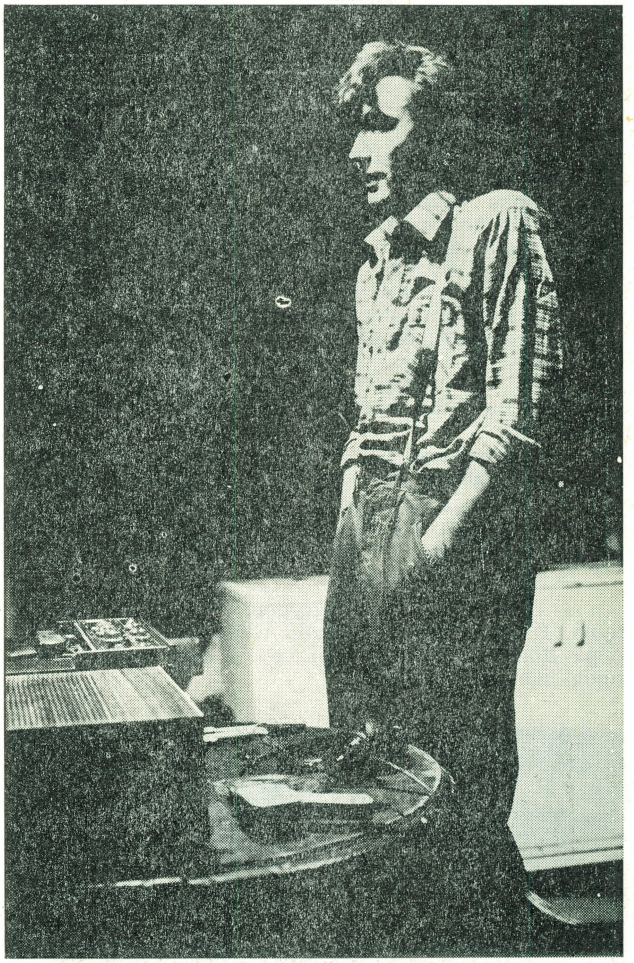
— За мене не постои алтернативен театар во смисла на простор. За мене сите театри се алтернативни. Постои само простор на кој се прави театар. Театарот за мене го прават, по својот ангажман, само креативни луѓе. И својата матична куќа, Драмскиот театар, го сфаќам како алтернативен простор на кој се прават претстави. Секогаш ќе бидам онаму каде што ќе има група луѓе, истомисленици, кои ќе прават добри претстави. Театарот не го прави просторот. Само ние од тоа правиме битки: еден театар е „Црвена звезда“, а друг „Партизан“! Јас не припаѓам никому, освен на некој мој проклет ген што ме определил за театарската уметност. А ме интересира што ќе работам и колку ќе заработам, зашто јас сум професионален артист и од тоа живеам.

— Ти почна да студираш право?

— Завршив две години. Во меѓувреме се определив за глумата, иако, на почетокот паралелно ги студирав, двата факултета. Сфатив дека така не може. По афинитетот, по ген, се одлучив само за глумата, иако мислам дека денес да се бавиш со правото е многу подобро отколку со глумата. Веројатно ме гони некое проклетство чиј цех го плаќам самиот. Ете, глумата е поатрактивна: кога јас не би се бавел со неа, не би бил, како соговорник интересен за тебе. Тоа е она. Малку чудно, нели! Од друга страна, откако знам за себе се бавам со глумата. Долги години бев член на Детската драма при Радио Скопје. Потоа бев член на „Кактус“, па на „Голтарите“... Знаеш, сè некако одело така. Сега ти ме тераш да размислувам, да се преиспитувам. Па затоа и ми изгледа дека најприродно било, по сето она, да се бавам со глума.

— Ги спомна „Голтарите“ кои одиграа значаен процес во македонскиот театар, во еден период?

— За ова не сакам да зборувам многу. „Голтарите“ се сентимент на мојата или нешто постарите генерации. Место да одиме по диско клубови, ние се собиравме и правевме театар. Колку тоа стоеше, од сегашна временска дистанца, е големо прашање. Прекрасно, се собравме по идеални основи, по афинитет, во еден простор — во манастирот „Св. Никита“. Таму, на чардакот, спиевме, правевме проби, разговаравме. Беше интересно. Сите, освен В. Милчин, С. Унковски, М. Панчевски и Р. Богдановски, бевме полни со младешки ентузијазам и тотални аматери во театарската уметност. Се создаде прекрасна атмосфера, на која јас сега можам да се сеќавам само со носталгија. Тоа е убав дел од мојата младост, иако подоцна се случија некои чудни работи што мене и ден денес не ми се јасни до крај. Растурот на „Голтарите“ беше сплет на неминовности.



Матеј во „Хај-фај“

— Потоа дојде и настапот во „Св. Софија“ во Охрид, каде ти се соблече гол...

— Тоа што се случи во „Св. Софија“ беше крајно искрено и чесно. Но, „Голтарите“ во секој случај одиграа значајна улога во нашето театарско живеење. Се отворија нови патишта кои им помогнаа и на професионалците и на аматерите.

— Во твојата артистичка актива битно место заземаат ликовите остварени во делата на домашниот, македонскиот автор?

— Нема домашен артист без домашен автор. Мора да се има автентична култура: со домашен автор, домашен режисер и домашен артист. Станавме крајно специфични токму на таа релација. Не би можел да кажам кој со кого растеше: дали артистите со авторите, режисерите со артистите

и т. н. Важно, се создаде едно прекрасно поле за соработка. Создадовме одлични автори, режисери, артисти. Преку фестивалските настапи ја добивме југословенската валоризација која многу ни значеше. Затоа пак, мислам, сега треба да навлеземе во фаза во која ќе престанеме да се мериме со тоа. Зашто, по оваа фаза, следи криза бидејќи Стериното позорје, по кое се меревме, паѓа во голема криза. Нашата единствена шанса да продолжиме да прогресираме, значи да не паднеме во криза, е да создадеме фестивал на кој сами себе ќе се мериме. Што значи, да престанеме да се мериме по други кои, кога ќе стигнеме кај нив ни велат: „Браво, вие стигнавте...“ Ние сме сега водечки театар во Југославија. Она што денес се случува во Драмскиот театар е релевантно за цела Југославија. Тоа мора да ни биде јасно. Мораме, јас тоа последниве две-три години постојано го зборувам, Игрите во Прилеп да ги подигнеме на ниво на Југославија. Нека повелат сите најдобри претстави од Југославија во Прилеп, на „Војдан Чернодрински“. Тука да се мериме. Но, и на Борштниковите средби и на Стериното позорје, а сепак да престанеме со онаа инфериорна позиција: ако во Нови Сад се рече дека е тоа добра улога или претстава и во Македонија така да се прифати само затоа што квалификативот стигнал оттаму. Тој координатен систем што сега го имаме кон Југославија треба да го мериме спрема нас. Југословенскиот театар сега нека се мери спрема нашиот. Тоа би било в ред. Ова може да прозвучи секако, но јас мислам додека ние не направиме добри Игри во Прилеп, никогаш нема да учествуваме како што треба во Нови Сад.

— Прашањето беше околу домашниот автор, како координата на која ти постигна најмногу?

— Го сакам домашниот автор. Но, исто толку сакам да играм и класичен репертоар. Луд сум по Чехов, Шекспир... Секој има свој сон.

— Кој е твојот сон?

— Повеќе не сум сигурен. Често ми се менува. Едно време се убедив себе дека ме интересира Дон Жуан, како поглед на светот. Тоа беше пред две-три години.

„Виктор е најсложениот лик што сум го играл“: со С. Михајловиќ во „Виктор, или деца на власт“

— Сакаше ли да го играш „Дон Жуан“ кој на сцената на Драмскиот театар го постави, токму во тоа време, Љубиша Георгиевски?

— Ужасно многу. Мене не ме интересираше кој ќе ја режира претставата. Ме интересираше ликот иако сега не би можел тоа да го аргументирам.

— Како ти би го играл ликот на Дон Жуан?

— Дон Жуан во панк претстава, во која ќе се види деструкцијата на сите во светот усвоени вредности. Мислев дека Дон Жуан е канал низ кој ќе можеш да ги изговориш сите свои несогласувања со животниот став на средината во која живееш. Веројатно и тоа е во сооднос со мојот вишок на енергија. Јас и понатаму мислам дека имам повеќе енергија отколку што можам да ја трошам.

— Што е за тебе театарот?

— Фабрика.

— А, би бил ли директор на таа фабрика?

— Не. Мислам дека во театарот има голем комплекс нерешени проблеми за кои никогаш не би се обидел да се зафатам. Без оглед што мислам дека се нерешени, имам право да обвинувам некого дали ги решил или не. Можам да критикувам.

— Освен што критикувам, што правиш да се смени нешто?

— Веројатно се преценувам во моите организациони способности, учествувајќи во работата на разни самоуправни тела. Но, и понатаму верувам дека може да се решат и нерешените проблеми. Собрани сме, на пример 52 артисти со различни можности, афинитети, различни... Сето тоа треба да се усогласи и да изгледа дека функционира нормално и природно. Таа работа за мене е нерешлива.

— Идеализираш ли?

— Веројатно. Наивно верувам во игноранција на институцијата. Верувам дека театар постои по идеја и афинитет. Е, токму тоа не се стимулира. Не се стимулира квалитетот. Крајно неважно е дали една претстава ќе биде добра или лоша, дали некој таму ќе има полна или празна сала. Постои еден востановен систем на финансирање кој по мене апсолутно ги занемарува најбитните карактеристики за театарот.

— Во колку претстави сега играш?

— Да се потсетам: во „Хај-фај“, „Косанчиќев венец“, „Бркотница“ не се игра повеќе, „Сомнително лице“. Ете, ме затече. Упаднав, неодамна, во „Болва в уво“ откако Стево Спасовски се разболе. Тој е артист кој играше во речиси сите претстави па моравме многумина да го замениме. Потоа во... Не можам да се сетам. А ако сега ме изнесеш на сцена, во костум, ќе го знам текстот без грешка. Вака, не можам да се сетам ни на името на ликот.

— Немаш проблем со текстот?

— Не. Јас тешко го учам, но откако ќе го научам нема проблем, го држам. Го учам органски, не механички. Ми се лепи.

— Кој лик ,како што велиш самиот, најсигурно, најцврсто ти се залепил?

— Михајло во „Лет во место“. Освен оние организациони проблеми што ги имаше проектот, јас ликот го создавав чудно, се случуваа чудни работи, чудни совпаѓања. Ти, во оваа иста рубрика, во минатиот број, разговараше со Јон Исаја. Јас со него контактирав многу малку. Тој дојде на претставата и, кога заврши, ми рече: „Прекрасно е тоа да те гледа човек како знаеш да леташ“. Е, тоа беше смислата на целиот тој лик: публиката да мисли, додека јас одам, дека летам.

Летањето беше в глава. Тоа беше пред две години. Ние сите се менуваме, не знам дали сега исто би го играл. Тогаш бев способен да заборавам на сè и да чувствувам дека летам. Некому да му се стори дека летам. Мене ми беше драго што Јон го препозна тоа мое чувство. А тоа беше основата на таа улога. Тоа ме чинеше многу, но се чувствував прекрасно во тој лик.

— Живееш ли со улогите што ги играш?

— Да. Би играл и најголем криминалец со ист жар, зашто публиката мора да поверува дека во тој миг јас сум тој криминалец. Сè додека успевам својот морален, естетски и етички план да ѝ го „поттурам“ на публиката, таа да ме пропознава во ликовите, јас ќе се сметам себе за реализиран артист.

— Ја чувствуваш ли публиката?

— Не, ја сфаќам само како црн, мрачен простор. Се разбира, само додека сум на сцена. Но, нејзината реакција и прифаќањето на мојот лик ги чувствувам, ми се враќаат, откако претставата ќе заврши.

— Да поминеме на твојот најнов лик, Матеј во „Хај-фај“. Го бараше ли него долго?

— Матеј за мене е непознатица. Ванчо, што го играше Матеј на сцената во Куманово, е момче што живее како Матеј. Јас не сум тој: имам 31 година, оженет сум, имам куќа, кола... Имам поинаков систем на мислење од оној на Матеј. Затоа само со трикови, оние занаетски, јас успевам да ја убедам публиката дека Матеј е во мене. Пред десетина години, во еден Х-100 роман прочитав: „Не е важно да бидеш природен, важно е да изгледаш природно“. Тоа е некаква моја „формула“ што ми се врежа во главата. Проблемите на Матеј јас секојдневно не ги чувствувам на себе, но сепак се проблеми на моето размислување и затоа можам да ги транспонирам на ниво на театарската претстава.

— Сети се и на Виктор во „Виктор, или деца на власт“?

— Тој лик за мене беше исклучителен напор и многу ми е жал што претставата веќе не се игра. Јас случајно дојдов до таа улога. Таа е од типот на Хамлет и е една од најтешките. Јас речиси упаднав во претставата. Режисерот-гостин Жарко Петан веќе ги беше поделил улогите. Тој на нашата сцена гостувал пред десетина и повеќе години, и според неговите сеќавања, Ацо Јовановски требало да го игра Виктор. Увиде дека е невозможно и така јас дојдов до ликот на Виктор. Тоа беше крвава работа. Секојдневно имавме двојни проби. Текстот и решенијата се учеа и бараа паралелно. Во Виктор морав да решам три проблеми: тој физички е дете, потоа публиката мора да сфати дека психички е зрел човек, а физички дете, а сите околу него да знаат дека е стар. Е, тоа беше најтешкото. И, воопшто, Виктор е најсложениот лик што сум го играл в театар.

— Те нема на филмскиот екран?

— Играв само во еден филм: „Пресуда“ на Трајче Попов, лик на партизан. Морам да кажам: се исплашив. Во филмот, како и на телевизијата, сè е мистично, подредено на светлото, тонот, блендата... Сите зборуваат за парите што се трошат, а ги трошат бескрајно многу. Имав чувство дека јас сум тој кој постојано треба да мисли да не згреши, за да не го налутам овој или оној. Во овие два медиума сè е поважно од самиот артист.

— Разговаравме за она што било вчера и денес. Како го замислуваш она што ќе дојде утре?

— Страшно неизвесно. Последната проба ја имав на 9 јануари оваа година. Оттогаш немам нова задача, а чувствувам огромна енергија. Би сакал да играм во класичен репертоар, едноставно затоа што досега не сум играл во таков. Ова ме интересира како провокација. Би сакал да играм во дела од Чехов, Шекспир, Достоевски... Значи, ликови во дела што ги знаат сите за да можам да се проверам. Мислам дека во Драмскиот театар ова набрзо ќе го реализираме, и како репертоар и како политика.

(Септември 1983)

Анегдота

РАЗЛИКА

Сара Бернар забележала дека на еден бал нејзиниот кавалер се загледал во една млада, убава, но глупава девојка и долго разговарал со неа. Таа го повикала настрана и му рекла:

— Гледам дека не сте слеп, но многу сте глув!

По оваа забелешка, кавалерот ѝ се вратил на Сара.

Анегдота

КОЛЕГИ

Саша Гитри, француски актер и драмски писател, ручал во некој скап париски ресторан. Кога ја добил сметката, побарал да му го викнат сопственикот на ресторанот.

— Дали оваа сметка е за мене?

— Да!

— Вие значи не ме познавате?

— Не. Кој сте вие?

— Колега, драги пријателе, колега...

— Ах, се извинувам. Се разбира имате 50 отсто попуст!

Гитри платил и тргнал. Сопственикот во тој момент му се обрнал:

— Пардон, а каде е вашиот ресторан?

— Немам ресторан!

— Се извинувам, но вие рековте „колега“!

— Реков. Имено, и јас сум измамник како вас!

ЕДЕН ПОДАТОК ЗА СКОПСКИОТ ТЕАТАР ВО БРИТАНСКАТА МЕМОАРСКА ЛИТЕРАТУРА

Владимир ЦВЕТКОВСКИ

Британско-македонските културни врски не се проучени во доволна мера, ниту пак е проучена обемната литература што е напишана од британски автори, во која на еден или друг начин тие се осврнуваат врз историските настани во Македонија, културните споменици, животот и сл.[1]

Во годините од Првата светска војна (1914—1918) во Скопје се нашле голем број британски граѓани — лекари и друг медицински персонал, кои пристигнале со санитетските екипи, што ги испраќал Британскиот Црвен Крст или други добротворни институции. Исто така, во завршниот период на Војната, во Скопје имало и голем број британски војници кои се бореле во составот на сојузничките војски. За ова сведочат и Британските гробишта што се наоѓаат во Скопје кај населбата Автокоманда, во кои се погребани околу 120 британски војници.

Некои од британските учесници во Првата светска војна, по завршувањето на Војната, оставиле драгоцени мемоари и друг вид литература во кои на извонредно импресивен начин се опишувани драматичните настани од Војната, но исто така даден е и детален опис на македонските градови, особено на Скопје, животот во нив, нивните културни споменици, елементи од етнокултурата и сл.

Овде ќе се осврнеме само врз неколку такви дела како најспецифични.

Делото на Џ. Џонстон Абрахам **„Моите балкански записи“** содржи драгоцени податоци за Скопје во периодот од октомври 1914 година до февруари 1915 година. Авторот бил хирург којшто пристигнал со екипата што ја испратил Британскиот Црвен крст. Покрај возбудливиот опис на големите епидемии од пегав тифус и колера што беснееле во градот зимата 1914—1915 година, во делото е даден и преглед на најзначајните културно-историски споменици: Куршумли ан, Амамот, Тврдината, црквата Свети Спас и др. Тој извонредно ја познавал книжевноста, особено средноанглиската книжевност затоа тој често прави впечатливи споредувања на она што го забележал во Скопје со извесни детали од средновековната книжевност. Така, богослужбата на свештеникот во црквата Свети Спас ја споредува со ликовните илустрации во средновековните ракописи, додека погребните опела и питорескниот ефект на раскошните одори на свештениците, запалените свеќи и ламбади околу мртовецот ги споредува со средновековните драмски дела — **миракули.**

Меѓу другите места, тој ја споменува и кафеаната **Зрински,** во подножјето на Тврдината (погрешно транскрибирана како Дриноски), во која, покрај музика, се прикажувале и кино претстави.

Следното дело **„Со нашите српски сојузници“** на Леди Пецет, претставува еден вид хроника за работата на санитетската екипа што ја предводела Леди Пецет, којашто пристигнала во Скопје во септември 1914 година. Исто така, ова дело е и своевидна хроника за состојбата во градот, воените операции при заземањето на Скопје од страна на бугарските и германските војски и животот во окупираниот град.

Меѓутоа, од посебен интерес е делото на Алис и Клод Аскју **„Испустена земја“,** во кое посебно место му е посветено на Скопје. Сопружниците Аскју се писатели, меѓутоа и тие доаѓаат во составот на една медицинска екипа што ја предводел лекарот д-р Џ. Хартнел Бивис. Екипата пристигнала во Скопје пролетта 1915 година и се задржала само шест недели, потоа заминала за Крушевац и Крагуевац.

Во Скопје тие се запознале со многу видни личности од градот меѓу кои и со Нушиќ, како и со активистки на Црвениот крст. За да ја потпомогнат нивната акција со финансиски средства, сопружниците напишале драмско дело **„Заклетва“ (The Vow)** кое го превел Нушиќ и било поставено на сцената на скопскиот театар. Драмата била со патриотска содржина. По премиерата, на авторите им биле врачени подароци, на г-ѓа Аскју сребрено венче изработено во филигран, а на г-н Аскју примерок од делото со корици во убав народен вез. За жал, сево ова го загубиле при повлекувањето со војската преку Црна Гора и Албанија.

Во своето дело тие даваат приказ и на претставата и велат дека: **„Изведбата на овој драмски обид била доста впечатлива а крајот необично импресивен“.** Главниот јунак во делото се викал Марко и го толкувал војник.

Библиографија:

1. Abraham, Johnston, J.: My Balkanlog, Chapman and Hall, Ltd, London 1921.
2. Askew, Alice and Claude: The Strickenland, Eveleigh Nash Company Limited, London 1916.
3. Lady Paget: With Our Serbian Allies, Printed for Private Circulation, London.

1 Подетален приказ: Ристо Андонов-Полјански, **Британска библиографија** за Македонија, Архив на Македонија, Скопје 1968

Пледоаје за современа национална драма и култивиран сценски израз

(ПРИЛОГ КОН УТОЧНУВАЊЕТО НА НАЦИОНАЛНАТА И ИДЕЈНО-ЕСТЕТСКА ПЛАТФОРМА НА МАЛКУ ПОЗНАТИОТ „МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР“ ОД 1924 ГОДИНА)

Александар АЛЕКСИЕВ

Како најнепосреден продукт на македонското националноослободително движење, како моќно привлечен и ефикасен толкувач и пропагатор на неговите револуционерни цели и задачи, македонскиот театар, безмалку од првите дни на оружената борба на нашиот народ, ќе ја дели судбината на македонската револуција, совесно и ентузијазирано извршувајќи ги своите патриотски и револуционерни обврски.

Времето и условите во кои се појави и дејствуваше, не дозволуваа ни најмало заостанување или отстранување од зазбивтаниот ритам на револуцијата, а уште помалку беше можно спокојното и студиозно осмислување на спецификите на овој тогаш моќно популарен и масовен медиум, проширување и освежување на неговиот репертоар и сл. Затоа ни малку случајно, идејниот ангажман речиси целосно ќе ги истисне естетските преокупации на нашиот театар, наметнувајќи му го овој белег како доминантен.

Дотолку, меѓутоа, поголемо беше нашето изненадување кога, истражувајќи го минатото на нашата драма и театар, наидовме на група театарски ентузијасти кои непосредно по Првата светска војна, групирани околу својот, за жал, краткотраен „Македонски народен театар“ и младинскиот весник „Устрем“[1], се обидоа не само да ја преоценат сета дотогашна наша театарска активност, туку и да се заложат за еден понов вид театар, кој ако ништо друго ќе го респектира видоизменетиот вкус и објективните потреби на своите современици, кој не ќе ги потценува естетските иновации.

За овие театарски ентузијасти што се регрутираа од редовите на младата македонска интелигенција во Бугарија, една од приоритетните задачи ќе биде, преоценувајќи го нашето театарско наследство, да ја свртат матицата на македонската драма и театар кон современоста најавувајќи еден најнов, според нив трет свијок во дотогашното скоро триесетгодишно континуирано егзистирање на македонската сценска уметност.

Нивната во голема мера објективна и суптилна анализа на театарската дејност на Чернодрински кој и по Првата светска војна беше моќно активен среде македонската емиграција во Бугарија, па и ги положи основите на театарот околу кој тие ќе се групираат, нивната категоричка осуда и дистанцирање од моментната театарска состојба, презаситена со **„див шовинизам и најдолнопробен лажлив патос кој маршира по македонската сцена и македонските изданија“**,[2] нивниот грчовит напор да ја воспостават очигледно нарушената рамнотежа **„меѓу воспитно-патриотската страна на театарот“** и **„неговите повисоки естетски задачи воопшто“**,[3] нè заинтригира подетално да ја расветлиме дејноста на оваа несомнено а в а н г а р д н а група која ја сочинуваа млади актери, режисери, композитори, поети и журналисти.

Истовремено нивниот ни малку спонтан бунт против традицијата и конзерватизмот и тоа во услови на испокинатиот и нерамномерениот наш културно-уметнички развиток во минатото, нивната упорност и видовитост, нивната страст со која ги бранеа сопствените сфаќања, независно од постигнатите резултати, недвосмислено укажува дека е во прашање една моќне интересна и значајна појава не само во аналите на нашата сценска уметност, туку и на поширок културно-уметнички план.

Се соочуваме, несомнено, со уште една светла страница, со една животворна оаза во нашето инаку прилично еднообразно и еднонасочно културно-уметничко отстојување, со еден длабоко мотивиран предизвик кој видливо ќе го ублажи, ако не и целосно демантира прилично распространетото тврдење за непремостливите бездни и вакууми во нашето сеедно подалечно или поблиско културно минато.

Притоа, ангажирањето на оваа витална творечка група е уште позначајно бидејќи тие своите театарски претстави, критички осврти и анализи, музички творби и поетски стихозбирки започнаа да ги обелоденуваат во еден од најцрните и најтрагични периоди во нашето револуционерно минато, карактеристично по монструозни пресметки и братоубиства среде македонската емиграција во Бугарија, чиј краен резултат беше ликвидирањето на стотици најистакнати македонски прогресивни дејци од сите области на општествено-политичкиот и културно-уметничкиот живот, што во голема мера го забави, но не и оневозможи незадржливиот процес на македонското национално конституирање и еманципирање.

● **Слична судбина доживеа и нивниот тукушто формиран „Македонски народен театар“, кој на првата своја турнеја низ Пиринска Македонија, беше забранет, а целиот ансамбл испратен во интернација.**

Тоа, се разбира, беше најмалата и најблагата казна во ова морничаво време во кое фашизмот, здружен со најреакционерните сили во Бугарија, го покажуваше своето вистинско лице, служејќи се со најперфидни махинации, но и со масовни политички масакри.

---

1 Весникот „Устрем“ (1923—1926) во почетокот е орган на „Македонскиот младешки зговор“ од Софија, потоа на „Сојузот на македонските младешки културно-просветни организации“ и сл,

2 Никола Церов: „За македонската сцена“, „Устрем“, бр. 24, год. I, 1 јули, 1924, Софија.

3 Исто

Оваа мора што се надвисна над целата бугарска општествена јавност, а за која не мала вина имаше и македонската десница, како продолжена рака на бугарската буржоазија, впрочем делумно ќе ја согледаме, зборувајќи за активноста на Македонскиот младешки зговор, младинското културно-уметничко друштво во Софија, околу кое со собраа и од кое поникнаа непосредните творци на овој театар, но и оние кои втиснаа мошне интересен самороден белег врз сиот културно-уметнички живот што се одвиваше во овој период, јавувајќи се во улогата на претходница и на културно-уметничката дејност што се разви во вардарскиот дел на Македонија меѓу двете светски војни и на Македонскиот литературен кружок на чие чело во 1938 ќе се најде Никола Јонков Вапцаров.

Затоа, пред да ја проследиме нивната дејност, а пред сè активноста на овој театар, во најопшти црти ќе ја набележиме дејноста на македонскиот младешки зговор, притисоците со кои ќе се соочува тој, како дел од онаа чудовишна офанзива на реакционерните сили не само да се заузда и потчини македонското националноослободително движење, туку и оневозможи продорот на прогресивната социјална мисла која по победата на Октомвриската револуција наиде на мошне плодна почва и во овој регион на Балканот.

ДЕЈНОСТА НА МАКЕДОНСКИОТ МЛАДЕШКИ ЗГОВОР ВО СОФИЈА, НЕГОВИТЕ ИДЕЈНИ И ОРГАНИЗАЦИОНИ МЕТАМОРФОЗИ

Првата империјалистичка војна тукушто беше прогрмела а во победената Бугарија, одново се разбранува многуилјадната македонска емиграција. Париските мировни договори беа на прагот и загрозуваа да ја санкционираат поделбата на Македонија. Тоа беше една од причините одново да се активира македонската емиграција. И речиси преку ноќ ја обновија својата дејност многу стари но и нови легални и илегални организации, сојузи и друштва. При тоа, уште на почетокот, иако во нови и видоизменети услови, со уште поголема жестина избија на виделина старите поларизации.

На една страна од оваа променлива спрега се најдоа Привременото претставништво на обединетата некогашна ВМРО, Емигрантскиот комунистички сојуз (секција на БКП), Федеративната и Илинденската организација, како и одделни прогресивно определени братства и поединци, а меѓу нив секогаш активната Серска револуционерна група. Нивна инспирација и потпора беше почитувањето на револуционерната традиција на некогашната ТМОРО, победата на Октомвриската револуција и создавањето на младата советска држава која не само што ја прокламира туку започна и да ја реализира националната рамноправност на народите што предизвикуваше посебен интерес кај национално и социјално обесправените македонски маси.

Десницата, како традиционална трансмисија на експанзионистичките бугарски интереси кон Македонија, ја сочинуваа Исполнителниот, а нешто подоцна Националниот комитет, околу кој се групира веќе одродената македонска буржоазија и интелигенција и, се разбира, нивната ударна тупаница, врховистичката ВМРО на Тодор Александров која штедро помагана од најреакционерните сили во Бугарија и италијанскиот фашизам со демагогија и терор сè повеќе ја зацврстуваше својата моќ, иако и таа не беше имуна од леви и десни лавирања и прегрупирања. Но, бидејќи единствено таа располагаше со завидна воружена ефектива, неа започна да ја респектира и Коминтерната, обидувајќи се да ги обедини сите македонски струи и групации.[4]

Во оваа крајно нестабилна и пренапната општествено-политичка констелација, во овој метеж од организации и партии кои издаваа сопствени весници и друг печатен пропаганден материјал, одржуваа редовни, вонредни, основачки и обединувачки конгреси за уште повеќе да букне меѓусебниот антагонизам, срамежливо про'рте во 1920 година во Софија уште едно друштво: **Македонскиот младешки зговор.**

Еден од иницијаторите за создавањето на ова во почетокот исклучиво културно-уметничко друштво е стариот идеалист и неуморен аниматор на македонската емиграција, Војдан Чернодрински.

Потсетувајќи се со носталгија на својата младост и на една слична ситуација во македонското револуционерно движење (судирот меѓу врховистите и централистите), тој по примерот на некогашниот свој Македонски зговор,[5] се заложи да се организира слично културно-уметничко друштво кое, за разлика од некогашниот Зговор, ќе биде помасовно и поразвиено.

Така, уште на почетокот, најмногу поради залагањето на Чернодрински, во Зговорот ќе се формираат драмска, играорна и музичка секција, а наскоро потоа и гудачки оркестар и гимнастичка група.

Војдан Чернодрински, кој токму тогаш беше отпуштен од служба, заради учеството во масовниот штрајк што го организираа бугарските синдикати, стана раководител на драмската секција, а имајќи го предвид неговиот углед среде емиграцијата, како и неговиот придонес околу формирањето на Зговорот, едногласно беше избран за негов почесен претседател.

Според еден сочуван список во оставнината на Чернодрински, во театарската трупа на Зговорот, активно работеле 32 члена од сите три дела на Македонија, а меѓу нив **синот Стојан и ќерката Спаска на Чернодрински,** како и децата на повеќе негови некогашни артисти и видни членови на македонската емиграција.[6] Од овие млади луѓе што појавуваа интерес кон сценската уметност, Чернодрински сакаше да создаде подмладок за идните македонски театарски трупи. Ова прашање стануваше уште поактуелно, бидејќи двете балкански и Првата светска војна, ги проредиле членовите на некогашните негови театарски трупи, а и годините што беа изминале веќе го беа сториле своето. Дека Чернодрински имаше право, најдобро го докажуваат составите на идните македонски театарски трупи во кои среќаваме голем број артисти кои своето прво сценско искуство го добија токму во театарската трупа на Македонскиот младешки зговор.[7] Тоа впрочем беше сосема нормално, бидејќи ни во едно бугарско училиште не можеа да се добијат неопходните квалификации на македонски јазик. Затоа со посебен елан со нив работеше Чернодрински, принудувајќи ги беспрекорно да го совладаат својот мајчин јазик. Така, благодарение на видовитоста и ангажирањето на Војдан Чернодрински, Македонскиот младешки

4 Види: Ангел Динев „Политичките убиства во Бугарија", 1951 Скопје. Д-р Иван Катарџиев „Време на зреење". Македонското национално позшање меѓу двете светски војни (1919—1930), Култура, 1977, Скопје.

5 Првиот Македонски зговор Чернодрински го создаде во 1894 година. Во него учествуваа Македончиња, ученици од I софиска машка гимназија. Како самостојна група ќе дејствува до 1897 година, специјализирајќи се за изведбата на културно-уметнички програми.

6 Милка и Владо Милчински, Пантелеј Куртелов и др.

7 Во трупата на Македонскиот драмски театар „Илинден" што ќе го формира Чернодрински кон крајот на 1922 година артистите Пешо Грбенаров, Димче Х. Мишев, Димитар Николов и Стојко Христов се членови на театарската трупа на Македонскиот младешки зговор.

зговор ја презеде функцијата на еден вид македонска образовна институција, далеку пред да бидат создадени соодветните стручни институции во ослободената татковина.

Почитта пак што ја чувствуваше Чернодрински кон театарската публика за која создаваше и од која живееше ,го покажува и следниов пример. Тој специјално за првиот јавен настап на театарската трупа на Зговорот ќе ја напише едночинката **„На реката“.**[8] Тоа, инаку, е мошне шармантна битова сценка во која селските момци и девојки се „допишуваат“ со специјален телеграф-реката. За да го повикаат саканиот на една од девојките што перат на реката, тие ќе му ја сопрат водата со која полива. Со сличен селски „телеграф“ ќе бидат повикани и други момци. А кога кон нив ќе се приклучат и оние што се враќаат од бербата на лешници, еве повод за многу духовити меѓусебни престрелки, шеги и веселба. Комичниот пресврт на оваа едночинка е во тоа што заборавената вода ќе ја поплави соседната нива, овците и воловите ќе направат штета, такашто интервенцијата на селскиот поџак е неизбежна. Напишана е на убав народен јазик и изобилува со сочен народен хумор.

Добро увежбана и испреплетена со народни песни и ора чиј ефект го зголемуваа разнобојните народни носии и светлосните ефекти, првиот настап на Зговорот оставил мошне убав впечаток-зголемувајќи ја неговата популарност.

Всушност, нежалејќи време и труд и со својствената за него енергија, Чернодрински ќе настојува да го оспособи Зговорот да настапува со што поразновидна и богата програма на најразличните вечеринки, собири и академии за што постојано се чувствувала потреба среде македонската емиграција во Бугарија, иако одделните братства имале свои аматерски театарски трупи и секции. Но, разликата меѓу нив и Зговорот на Чернодрински е пред сè во квалитетот на нивните изведби, бидејќи тој работеше професионално, настојувајќи по правило да извлече максимално можен квалитет.

Познат е фактот дека повеќе години хорот на Македонскиот младешки зговор од Софија ја имал репутацијата на еден од најдобрите хорови во Софија. Под диригентството на **Петар Колиштрков** тој главно ја негувал македонската народна соло и хорска песна, а изведувал и современи хорски композиции и маршеви од македонски автори. Гудачкиот оркестар под диригентската палка на **С. Томов** изведувал сериозна музика, а гимнастичката група мошне сложени и атрактивни вежби. Како солист на виолина најчесто настапувал **Пожарлиев,** како рецитатор **М. Ачкова,** а не ретко македонската емиграција ја имала честа да ја слуша и оперската пејачка од македонско потекло **М. Десковска.**

Меѓутоа, независно од популарноста со која се здоби Зговорот ако ги споредиме програмите на стариот и на новиот Зговор, оној од 1895 и 1921 или 1922 година, видливо е дека малку измени внел Чернодрински по толку поминати години. Новина единствено претставува изведбата на сериозна музика и секако поголемиот квалитет на изведбите погледнати во целина. Се разликуваат и неговите едночинки. Порано, Чернодрински ги изведуваше по малку несмасните и со несигурна почетничка рака скицираните сценки од македонскиот револуционерен живот **„Дрвари“** и **„Во меаната“,** прешаржирани со револуционерен патос и повици за борба и одмазда.[9] Сега покрај едночинката **„На реката“,** тој ја напиша и сличната фолклорна сценка **„На Нова година“** во која се идеализираат народниот живот, народните обичаи и фолклор, небаре сакаше преку овие две свои фолклорни идили да го најави скорешниот подем на македонската битова драма, но овој пат во вардарскиот дел на Македонија.[10]

Истовремено тоа беа последните драмски дела што Чернодрински ги напиша на македонски јазик, бидејќи погромите што наскоро ќе уследат, ќе оневозможат за подолг период секаква јавна употреба на македонскиот народен јазик. Оние пак што не ќе го почитуваа тоа, ќе беа изложени на жестока критика и сериозни заплашувања кои немаа само вербален карактер.[11] Тоа му се случи и на **Никола Киров Мајски** кој во 1923 година, по повод 20-годишнината од Илинденското востание, ја објави драмата **„Илинден“** на својот роден крушевски говор. Поради огромната своја популарност, потолерантен однос се имаше единствено кон **„Македонска крвава свадба“,** но објаснувањата за оваа изнудена толерантност беа конфузни и често крајно бесмислени.

Но, прогонета од своите родни огништа, македонската емиграција, групирана околу своите братства кои помасовно започнаа да се создаваат уште во 1893 година и во кои членуваа бегалците од одреден македонски град и неговата околина, а тоа значи сограѓани и соселани, блиски пријатели или роднини, беше презадоволна од настапите на Македонскиот младешки зговор. Тие им овозможуваа да се собераат во некоја од салите на градските ресторани, а подоцна и во домовите што со свои средства ги подигнуваа самите братства, да се потсетат на татковината, да се провеселат, да разменат мислења или да продолжат до недоглед со спорови и недоразбирања бидејќи тие, иако обединети во братствата, им припаѓаа на најразличните македонски, а поретко и на бугарските граѓански партии и организации. Но, тоа беше составен дел на македонската бегалска судбина, а за тоа најмала вина имаше Војдан Чернодрински и неговиот Младешки зговор. Напротив. Тој и братствата најчесто ја играа улогата на своевиден катализатор и обединител.

Во братствата и на вечеринките што ги организираа тие, привидно се изедначуваа побогатите и сиромашните Македонци, оние кои имаа водечки збор среде емиграцијата и оние кои служеа само за најразлични манипулации. Се собираа доброволни прилози со кои побогатите го исплатуваа долгот кон татковината. И така на овој начин поносливо го поднесуваа горчливиот емигрантски живот.

Задоволен беше и Чернодрински кој накрај го оствари својот животен сон да има на располагање бесплатен хор и оркестар додека основниот столб на театарската дејност на Зговорот, а и на многу други аматерски театарски трупи во Софија и внатрешноста беше незаменливата **„Македонска крвава свадба“.** Таа повеќе од четири децении ќе биде текстот со кој многу македонски театарски трупи започнаа да сричат на сцената,

---

8 На една од повеќето ракописни верзии на едночинката „На реката“ Чернодрински запишал: „едноактна сценка од македонскиот младешки живот, напишана во спомен на „Македонскиот младешки зговор“ — Софија, за првата вечеринка на Зговорот по неговото основање“.

9 Види: Собрани дела на Војдан Чернодрински за пет тома. Приредил Александар Алексиев, „Мисла“, 1976, Скопје.

10 Првата позначајна наша битова драма „Бегалка“ од Всали Иљоски е изведена во 1928 година од страна на тогашниот Скопски театар.

11 Димитар Митрев во огледот „Одразот на Илинденското востание во уметничката литература“ („Минато и литература“, Наша книга, 1970) тврди дека драмата „Илинден“ неколкупати била изведена во Крушевскиот културен дом, но останала неодбележана од бугарскиот печат поради својот чист македонски јазик и колорит. Судејќи според критиката на Јордан Бадев „Невежество или демагогија“ (вес. „Независима Македонија*, бр. 47, год. I, 29-02-1924, Софија), поинаку и не можело да биде.

но таа беше и кохезионата сила што ги обединуваше, претставувајќи го истовремено и нивниот највисок творечки дострел.

Театарската трупа на Зговорот ги изведувала и драмите **„Од онаа страна“ од Антон Страшимиров**, **„Под новото ропство“ од Матеј Икономов**[12] и многу други дела од македонскиот живот и неговите револуционерни борби, но сепак ќе доминира „Македонска крвава свадба“. Неа сега под надзорот на Чернодрински започнаа да ја режираат и помлади режисери меѓу кои најистакнат е **Петар П. Белогушев** кого го срекаваме и како артист во подоцнежните трупи на Чернодрински.

Истото ова го правеше Чернодрински и во минатото, во периодот од 1902 до 1904 година, па и подоцна кога ги напиша најзначајните свои дела по „Македонска крвава свадба“: **„Робот и агата“**, **„Од глаата си патиме“**, **„Зло за зло“**, **„Средба“** и други. Од составот на својот театар тогаш започна да го форсира артистот и режисерот **Димитар Хаџи Донев** кој ја напиша и драмата **„Револуционер“**, многу често играна од театарските трупи на Чернодрински. Но, и тогаш се јавија незадоволници кои не сакаа да го трпат туторството на Чернодрински, да ја респектираат неговата строгост и морална чистота, зашто основоположникот на нашата драма и театар беше длабоко свесен дека создава македонски револуционерен театар кој мора да има углед среде гледачите, а не обична театарска трупа која се бори за гола егзистенција и може да си дозволи сешто, па и неморал, измами и слично, состојба толку карактеристична за патувачките театри во минатото.

Меѓутоа, сега се јавија незадоволници од сосема подруг вид, оние кои беа најангажирани членови на Зговорот, оние кои беа убедени дека вистински го сакаат театарот и се загрижени за неговиот напредок.

За нив изнасилената и лажна збратименост на македонската емиграција што доаѓаше најмногу до израз на вечеринките и приредбите, изблиците на носталгија, патриотските говори и заколнувања дека само следната година редовната вечеринка на Братството ќе се одржи во ослободената татковина на брегот на Вардар или Охридското Езеро, делуваше повеќе од гротескно. Тие знаеја дека нивните престарени баби и дедовци кои упорно ја носеа својата народна носија во помодарската Софија, како и нивните веќе средовечни родители кои ги научија да го чуваат својот мајчин јазик, да ја сакаат народната песна и народните обичаи, одамна се бродоломници кои не сакаат или не можат да ја видат суровата македонска реалност. Тие се обидуваа да го сопрат времето, да ги конзервираат спомените, а времето неповратно одминуваше.

Сè помалку беа одушевени и од својот почесен претседател и авторитетен раководител на театарската трупа, Војдан Чернодрински. Но, не го потценуваа како човек, како педагог или организатор со вонредни способности, туку пред сè како творец. Тие веќе немаа слух за неговите револуционерни или сентиментални фолклорни едночинки, па дури и за неговата „Македонска крвава свадба“.

Така рожбата што ја создаде и однегува Чернодрински, постепено се претвори во никулец кој ја поткренуваше опозицијата насочена и против него.

Но, пред овој судир да добие повидливи размери, манифестирајќи се пред сè како судир на две генерации, па оттаму произлегуваа и различните сфаќања за улогата на уметничкото творештво, популарноста со која Македонскиот младешки зговор од Софија се здоби среде македонската емигрција, брзо се разнесе низ цела Бугарија. По примерот на Софискиот зговор, наскоро ќе биде основано и слично културно-уметничко друштво во Варна кое го зеде името **„Браќа Миладиновци“**. Потоа македонските младешки друштва се раширија во скоро сите градови на Бугарија каде живееше македонската емиграција.

Чернодрински, впрочем како и секогаш, целосно се ангажира околу ширењето на овие културно-уметнички друштва, помагајќи им особено во обучувањето на нивните аматерски театарски трупи. Од едно писмо упатено до Чернодрински од секретарот на Петричкиот зговор во 1923 година и тоа во моментот кога Чернодрински веќе го беше напуштил зговорот сосема јасно се гледа каков углед тој уживал среде македонската младина независно од несогласувањата што се појавија меѓу него и некои членови на Софискиот зговор. Откако ќе го информира Чернодрински дека Зговорот во Петрич веќе има театарска и други секции со над 60 членови кои постојано се зголемуваат, секретарот на овој Зговор ќе додаде:

„...Ти се обраќам на „ти“, зашто те имам како еден од блиските пријатели и покрај возраста. Пак и ти самиот на собранието нè нарече „другари“ и тоа ти кој имаш толку големи заслуги за ослободителното дело...“

Некојси **Филип Мехоми**, сега агроном во Мехомија (Разлог), а порано безимено македонско сираче од католичкото сиротиште „Св. Патрики“, интересирајќи се кога ќе дојде во нивниот град за да го раздвижам културно-уметничкиот живот, ќе го потсети: **„...Ве паметам уште кога бев воспитаник на сиротиштето... Доаѓавте кај нас и нè подучувавте да изведуваме мали драмички од македонскиот живот...“**

Но, кога организирањето и консолидирањето на Македонските младешки зговори со успех се приведуваше кон крајот и нивниот број стана навистина импозантен, што во голема мера беше дело и на Черодрински, на 24 мај 1923 година, по формална иницијатива на Варненскиот зговор, зашто зад овие манипулации стоеја други, ползувајќи го ривалството меѓу Софискиот и Варненскот зговор, беше одржан конгрес на кој требаше да се обединат сите зговори и да прераснат во македонска младинска политичка организација. Очигледно е дека некому започна да му пречи самостојноста на овие културно-уметнички друштва, нивното основно настојување да го негуваат македонското национално чувство, традиција и јазик.

Всушност, уште од првите дни на своето формирање, Македонските младешки зговори не можеа да се претпазат од веќе создадената конфронтација среде македонската емиграција. Дел од нивните членови беа пламени приврзаници на **Ѓорче Петров** и **Димо Хаџи Димов**, но дел се приклони и кон врховистичката ВМРО која со самиот факт дека презеде оружени акции во вардарскиот и делумно во егејскиот дел на Македонија, им импонираше на многумина неупатени млади луѓе. Меѓу нив се најдоа и младите македонски поети **Илија Кушев** (1895—1922) и **Љубомир Весов** (1892—1922) кои загинаа во овие комитски упади и токму тогаш се боготвореа во емигрантскиот печат, на севозможни собранија и комеморации, при што се читаа нивните стихови посветени на Македонија.[13]

[12] „Македонско утро“, „Пирин“ бр. 2, год. I, 21 ноември 1923, Софија. „Театрални белешки“, „Устрем“ бр. 9, год. I, 15 ноември 1923, Софија.

[13] Во книгата „Предавниците на македонското дело“ што во 1926 во Прага ја издаде ВМРО (Обединета) како одговор на пасквилот „Заговорот против Тодор Александров“, посебно се истакнува дека меѓу приврзаниците на врховистичката ВМРО и нејзиното студентско друштво „Вардар“ имало и чесни млади луѓе кои биле заведени. Како пример за „чесен револуционер и вистински автономист“ се споменува случајот со Кушев кој заедно со брат му Тодор загинува во Македонија како четник на Тодор Александров (стр. 42).

Најактивни во групата што станала директен експонент на врховистичката ВМРО биле *Крсто Велјанов* од Крушево, кој успева да се наметне и како претседател на Зговорот и стана прв одговорен редактор на весникот **„Устрем“** потоа **Петар Колиштрков, Јордан Чкатров** од Прилеп и други. Некои од нив биле истовремено и во управата на студентското друштво **„Вардар“ кое** беше формирано на иницијатива на **Ванчо Михајлов**, тогаш сè уште анонимен административен секретар на **Тодор Александров.**

Откако успеваат да се инфилтрираат среде македонските студенти на Софискиот универзитет каде дејствувала инаку мошне компактната македонска студентска група која отстојувала на позициите на некогашната ВМРО и федерализмот, нивна главна задача ќе биде да навлезат и во другите македонски младешки организации, а меѓу нив и во македонските младешки зговори.

Очевидците меѓутоа тврдат, а меѓу нив и самиот Ванчо Михајлов, дека „вардарци“, иако се служеле со типични фашистички методи, наоѓале на жесток отпор од страна на прогресивната македонска младина која сè уште го претставувала мнозинството во овие организации. Откако ќе констатираат дека на студентските состаноци **„малку останувало да си ги испокршат главите“** и дека **„не можело ни да се помисли за постигнување на било какво единство“**, тој во своите Спомени ќе соопшти дека и **„во оваа организација (се мисли на ММЗ, бел. на А. А.) имало многу бурни состаноци на кои често не можеле да се чујат зборовите на ораторите а надвладувале извиците и удирањето по клупите.“**[14]

Тоа се случило и на Конгресот во Варна каде по многу спротивставувања, на инсистирање на Софискиот зговор, кој имал најголем углед и влијание, бил формиран само **Сојуз на македонските младешки културно-просветни организации во Бугарија**, со што се избегнала планираната централизација и политизација на овие самоникнати друштва.

Мнозинството од делегатите сосема јасно ќе стават до знаење дека не треба да се остави простор за дејствувањето на темните сили кои сакаат да ја потчинат и злоупотребат македонската емигрантска младина. Меѓутоа, конгресните одлуки и во ваков ублажен вид не ги прифатила македонската младина која се наоѓала под влијанието на Федералистичката организација. Таа формирала самостоен Сојуз а од општите конгресни одлуки ќе се исчаши и софиското македонско младешко читалиште **„Гоце Делчев“**, кое ќе покрене иницијатива да се формира самостоен македонски читалиштен сојуз.

Тогаш младинскиот весник „Устрем“ кој до тогаш ги застапуваше пошироките интереси на македонската младина, започна да зборува со јазикот на пцостите и заканите толку многу сличен со јазикот на врховистичката ВМРО. Во статијата „Нов обид за разединување“,[15] можеше да се прочита:

„Во секој случај нивната маска падна. Македонската младина која веќе се справува со федералистичкиот отров (наречуван уште **„комунофедерализам“, бел. на А. А.), ќе се справи и со новото зло...“**

А дека ова не била само празна закана покажува и фактот дека на 29 октомври истата година во Русе бил закажан нов конгрес кој неколку месеци пред одржувањето ќе биде рекламиран како „обединителен“. Тогаш ќе бидат анулирани одлуките на претходниот мајски конгрес и ќе биде создаден **„Македонски младински сојуз“** со централно управно тело (ЦУТ), а е воведена и функцијата сојузен агитатор што јасно укажува на кој начин е извршено обединувањето на македонската младина и колку е хетероген овој Сојуз.

Истовремено од новиот Сојуз е исклучена Македонската федералистичка студентска група, а пред тоа, уште на 15 август 1923 година, при потпишувањето на Протоколот за обединување, се исклучени поголем број прогресивни македонски младинци и тоа поименично.

Соочени со сè повидливи притисоци и со систематската политизација на овие културно-уметнички друштва, Чернодрински кон крајот на 1922 година го напушти Зговорот и се зафати со формирањето на сопствена театарска трупа која овој пат го доби името **Македонски драмски театар „Илинден“.**

Разделбата со членовите на Зговорот, по две години заедничка работа, била повеќе од срдечна, независно од разногласијата што се јавија меѓу него и некои од членовите на театарската трупа и Централната управа на новиот Сојуз. Тој, свесен дека го оддолжил својот долг во рамките на можностите што му стоеле на располагање, се упати по патот што го избра пред скоро триесет години. Тие млади, но со нараснати амбиции, продолжија уште извесен период да ја бранат самостојноста на својот Зговор и го формираа **„Македонскиот народен театар“.** Нивна нескриена намера била што побрзо да го надоместат пропуштеното за да може македонската сценска уметност да фати чекор не само со ургентните потреби на конкретниот историски миг, туку и со современата светска драма и театар.

Повеќе е од очигледно дека во овој бурен и во голема мера контроверзен период за целото наше револуционерно движење, македонската драма и театар, па воопшто и целата наша култура и уметност, се нашле на еден од решавачките крстопати. Затоа и ќе се обидеме барем во најопшти црти да ги регистрираме сите позначајни појави и тенденции што се карактеристични за овој период, длабоко уверени дека основниот стимулатор на ова сеопшто раздвижување, покрај задачите што ги наметнувал денот, е нормалната смена на творечките генерации која се одвиваше во крајно ненормални услови. Впрочем, тоа е појава која циклично се јавува на секои дваесет или триесет години во нашиот културно-уметнички развиток и тоа уште од првата половина на 19 век, секогаш најавувајќи нови вредности, кои барем за една стапалка се поизјаснети и повисоки од претходните.

Тоа пак што драмата и театарот и овој пат ќе се јават како најмаркантни претставници и изразители на еден поширок културно-уметнички тек исто така во нашите услови е најнормална појава која ги влече корените уште од времето на „лозарите“ и нивното форсирање на културно-уметничките приредби како мошне ефикасно пропагандно средство. Започнувањето на оружената борба уште повеќе ќе го поттикне развивањето на драмата и театарот така што тие ,ни малку случајно ќе изби-јат на преден план во однос на другите литературни родови.

Овој процес сè уште е карактеристичен и за периодот за кој зборуваме, па зато драмата и театарот, сакале или не ќе се најдат во фокусот на нашето интересирање.

---

14 Иван Михајлов: Спомени, том II, стр. 26—30, 1965, Белгија.

15 Вес. „Устрем“, бр. 6, год. I, 15 август 1923 година, Софија.

ПРОГРАМСКАТА ПЛАТФОРМА НА „МАКЕДОНСКИОТ НАРОДЕН ТЕАТАР“ НЕГОВИТЕ ДИЛЕМИ И АМБИЦИИ

Според документацијата со која располагаме, првата јавна најава дека е неопходно да биде создаден нов македонски народен театар и национална македонска драматургија, како основа врз која ќе се потпре овој театар, сфатен во најширо-ката смисла на овој поим, но и како конкретен обид за создавање на соодветна институција, наоѓаме во програмската статија „Македонски народен театар“[16] од **Тодор Јорданов**, кој наскоро ќе започне да се потпишува и како директор на овој театар.

Откако мошне детално ќе ја разгледа улогата на театарот во минатото на повеќе народи, споменувајќи ги заслугите на Шекспир и на многумина други за просперитетот на англискиот театар, Тодор Јорданов ќе укаже дека **„во историјата на многу народи имало епохи темни и светли. Но борбите, меѓутоа, се добивани толку побрзо и посигурно доколку таа (борбата) раѓала гении кои живеејќи со неа смогнувале да ги доловат потребите на времето и низ своите дела да го поттикнат напред успехот на борбата . . .**[17]

Префрлувајќи се на конкретната македонска ситуација, Тодор Јорданов ќе констатира:

„. . . Нашиот театар треба да ја изигра онаа голема улога која ја изиграле театрите во сите земји во епохите на народните борби. Уште повеќе сега кога нашиот народ води крвава борба за својата слобода“.[18]

Целосно игнорирајќи го Војдан Чернодрински и неговиот придонес во конституирањето на македонската драма и театар и давајќи ѝ оддишка на својата индигнација заради моментната состојба во која се наоѓаа македонската драма и театар, Тодор Јорданов не е ни далку свесен дека, всушност, од збор до збор ги повторува констатациите токму на Војдан Чернодрински, изречени во една слична преломна етапа за македонското ослободително движење, но пред триесет и повеќе години.[19]

Еден од најмладите учесници во дејноста на „Младата македонска книжовна дружина“ кој по нејзиното растурање мораше да се засолни во Белград[20] за со уште поголем ентузијазам да се вклучи во неа при нејзиното обновување во 1894 година. поттикнат токму од истото сознание кое сега го измачува Тодор Јорданов, го создаде својот „Македонски зговор“ и ги напиша за неговите потреби своите први едночинки. Потоа ја напиша „Македонска крвава свадба“ и го основа театарот „Тага и утеха“, положувајќи ги темелите на македонската драма и театар.

Споредувајќи ги размислувањата на Чернодрински и Јорданов, на овие двајца наши основачи на театарски трупи, само по себе се наметнува прашањето зар е можно да се мисли и чувствува на ист начин иако меѓу првиот и вториот времето беше издлабило толку голем простор, кој не беше во секој случај толку празен и неплоден, како што му се чини на младиот и амбициозен директор на новиот „Македонски народен театар“? Или Јорданов не е доволно информиран за дејноста на своите претходници која не се сведува само на Чернодрински и неговата „Македонска крвава свадба“, туку на цела една плејада скромни но упорни пионери на македонската сценска уметност, вклучувајќи ја и трупата **„Слобода“** која се појави уште во 1903 година?[21]

Податоците што ги користиме укажуваат дека Јорданов многу добро го познавал Чернодрински и неговата дејност. Тој едноставно не е задоволен од идејно-естетските вредности на неговото дело а уште повеќе од неговиот веќе старомоден театар. Тој тоа и ќе го напише во истата оваа статија:

„. . . Не ја негирам заслугата на „Македонска крвава свадна“, но таа е напишана пред 25—30 години. Мина многу време од тогаш, многу што се промени, се променија и страдањата на робот, борбите исто, условите нови нешта ни наложуваат, живееме во подруга култура, а ние уште продолжуваме со неа да се наречуваме „Македонски театар“. Таа го одживеа своето време . . .“[22]

По цели три децении аплаузи и френетични одушевувања со исклучок на злонамерните и тенденциозни реагирања на дел од српскиот печат по повод гостувањето на македонскиот театар на Чернодрински кон крајот на 1903 година во Србија,[23] ова е прв случај да се негира односно валоризира неговото творештво и тоа од страна на еден македонски творец кој и самиот се зафати со не лесната обврска да создаде свој театар, кој очигледно уште на стартот е антагонистички расположен кон македонскиот театар на Чернодрински.

Интересно е дека јавното реагирање на Тодор Јорданов и тоа во весникот на Македонскиот младешки зговор, чиј почесен претседател и понатаму ќе биде Чернодрински, не остана осамено. Проблемите што ги начна Јорданов, со уште поголема задлабоченост и аргументираност неколку месеци потоа продолжи да ги елаборира новиот одговорен редактор на овој весник и тукушто афирмираниот поет **Никола Церов**.[24]

---

16 Тодор Јорданов: „Македонскиот народен театар“, „Устрем“, бр. 15, год. I, 15 февруари 1924, Софија.

17 Веќе цитираната статија.

18 Истото.

19 Во предговорот на новото издание на „Македонска крвава свадба“ од 1900 година Чернодрински пишуваше: „. . . Сижети многу и трогателни, но пишувачи да ги обработат многу малку. Откако видов дека од една страна, нуждата да се пробудат многу наши браќа е голема, а од друга — немарноста на многу наши Македонци, ангажирани со писателското перо, но за жал, заробено да пишуваа само партизански статии и антрефилиња или долги професорски лекции за работи кои, освен на џобот на пишуваачот не му користат можеби никому . . . се решив да го земам перото и да напишам нешто, кое, мислам, ќе ѝ користи на нашата татковина . . .“ Небаре парафразирајќи ја оваа и многу други истоветни мисли на Чернодрински во 1924 година Јорданов напиша: „Материјал, слава Богу, во овој народ со толку голема борба и богат бит има. Доволно е само да го запознае човек поодблизу, а најважно е да има поголем интерес кон совјот народ . . .“

20 Д-р Блаже Ристовски: Бегството на Војдан Чернодрински од Софија во Белград во 1892 година, „Современост“ бр. 7—8, XXVII, 1977.

21 Д-р Воислав Илиќ: По трагите на стариот македонски театар „Слобода“, „Современост“, бр. 2—3, год. XXI, Скопје.

22 Цитираната статија на Јорданов.

23 Александар Алексиев: Преломните моменти во животот и творештвото на Чернодрински, Основоположници на македонската драма и театар, II дополнето издание, Култура, 1976, Скопје.

24 Никола Церов (1892—1975) е по потекло од Охрид Пишувал стихови на македонски и бугарски јазик. Пленет од убавината на својот роден крај, тој ќе му посвети значителен дел од своето творештво: „Охридска пролет“ (1923), „На југ“ (1928), „Пролет крај езерото“ (1930) и сл. Види: д-р Блаже Ристовски „Појави и профили“ II, Студентски збор, 1982, Скопје.

Во статијата „За македонска сцена“[25] Церов овој тогаш, а во еден поширок контекст и постојано актуелен проблем, се обиде да го разгледа од три аспекти, кои сами по себе се клучни кога е во прашање споменатата материја: артисти, репертоар и задачи.

„За артисти во вистинска смисла на зборот не може да се говори. Нити за школа. Но надареност има“[26] ќе констатира тој за да го насочи своето внимание кон откривањето генезата на македонскиот театар, кон оние први негови проблесоци чија светлина очигледно започна да се гасне или да не се согледува. Значи ли тоа дека една нова и витална генерација, за да ги задоволи своите амбиции, врз урнатините на старото ќе посака да го достигне новото кое само утре ќе бие наживеано?

Интелигентниот и образованиот Никола Церов не падна во оваа стапица. Тој се залага за воспоставувањето на толку неопходниот континуитет, но не по секоја цена, а најмалку тој да го загрози понатамошниот развиток на македонската сценска уметност. Но, да ги проследиме размислувањата на Церов непарафразирајќи го туку што повеќе цитирајќи го, зашто неговата анализа е прв посериозен обид кај нас да се набележат развојните насоки на македонската драма и театар.

„Времето наложувало да се претстави живо, низ дејствие и на сцена она кое ги бранувало насила откинатите од татковината прокуденици-продолжува Церов. Неколку пријатно поминати часови среде роднини, браќа, сограѓани или соселани кои бегалската неволја ги собра заедно-ете што се барало од некогашните вечеринки. Во пред тоа срдечно расположената сала достатно било да фрлиш неколку искри од сеедно како испеана македонска песна, од некоја актуелна, позната веќе весела анегдота или некоја ученички изустена декламација, за да ја раздвижиш до дното душата на изгнаникот. Ете зошто гледачите биле презадоволни, преблагодарни и од она сосема малку што можело да им дадат случајните аматери на сцената, често дури и сосема неподготвени. Програмата од која не се барало многу и најчесто ги содржала задолжителниот „весел“ дел, ора, заеднички песни и општи разговори исполнети со толку милите спомени, ја исцрпувала сета духовна содржина на вечеринката.

Постепено, меѓутоа, „артистичката“ амбиција на изведувачите неусетно поставувала поголеми барања од нив и веќе литературно-музичкиот дел се бори да земе надмоќ, да стане центар, а не повод за една ваква братска средба.“[27]

Тоа е, според Церов, првата етапа во развитокот на македонската сценска уметност, оној колку симпатичен толку и значаен свијок кој веќе е мотивиран од создавањето да се користува силината на сценската реч и дејствие, а ова веќе еднаш искристализирано сознание ќе се јави како агенс кој ќе го забрза конституирањето на македонската драма и театар при што, ако можеме да се изразиме така, прародителската улога ќе му припадне на театарот кој ќе ја создаде македонската драма и тоа исклучиво по мерката на своите сопствени потреби, барем во оваа почетна нејзина фаза.

„Како прв покрупен акт на ова сознание, ја продолжува својата анализа Церов, а аматерската театарска трупа на г-н Чернодрински, а како нејзин највисок дострел, кој во себе го крие и сопствениот залез, е неговата „Македонска крвава свадба“ која долго триумфираше и сè уште триумфира по периферијата на земјата. Што солзи предизвика таа во свое време, колку срца замираа да бијат пред перипетиите на несреќната судбина на нејзините херои. Но, ценатa на „крвавата свадба“ се исцрпуваше со грубата натуралистичност на животниот детаљ и бараше пат само до инстинктивно-чувствените бранувања на гледачите, најчесто самите сведоци на слични епизоди од македонската крвава борба. Таа не можеше да предизвика подлабоки, потрајни естетички вредни раздвижувања и затоа нејзиниот залез од македонската сцена е неизбежен. Нејзината бесопрна историска улога веќе е завршена.“[28]

Како што видовме, до истоветни заклучоци иако на два различни начини и од различни побуди, уште во 1924 година доаѓаат и Тодор Јорданов и Никола Церов во однос на македонското драмско наследство, првиот загрижен поради отсуството на современи и актуелни драмски дела кои достојно ќе ги одразат новите услови во кои се одвиваше македонската револуционерно-ослободителна борба, вториот главно поради евидентниот расчекор меѓу „чисто воспитната улога на македонската сцена“ и „естетичко-уметничките барања кои денешното време му ги поставува на театарот“.[29]

Карактеристично е притоа дека во оваа јавна дискусија на страниците на весникот „Устрем“, на репетициите на театарската трупа која сè доскоро ја раководеше Чернодрински, никој не го негираше и потценуваше неговиот придонес за втемелувањето на македонската драма и театар. Меѓутоа, настојувајќи да ги постават работите на своето право место, тие не се женираа преку статијата на Церов да го пласират во јавноста следниот заклучок: **„За младото поколение таа (се мисли на „Македонска крвава свадба“) си отиде заедно со времето кое ги однесе со себе пискотниците на наивниот и лажен патос на „ученичките“ декламации и за среќа тоа време никогаш нема да се врати“.**[30]

Без да се впуштаме во регистрирањето на сите финеси што на повидок ги исфрли оваа дискусија која беше насочена колку кон преоценката на македонското драмско наследство ,толку и кон дијагностицирањето на моментните болки од кои страдаа македонската драма, театар и литература, чувствуваме потреба уште еднаш да подвлечеме дека појавата на вакви и слични реагирања беше повеќе од неизбежна.

Од времето на „лозарите“ веќе беа поминале скоро три децении и среде македонската емиграција во Бугарија израсна една млада, упатена и витална творечка генерација која започна да се пројавува во сите сфери на тогашниот културно-уметнички живот.

Ние овој пат само патем ќе споменеме дека токму тогаш Никола Церов и **Димитар Миленски**[31] започнаа да објавуваат прочувствена, интимна и патриотска лирика, ослободена од грубата тенденциозност и вербалната декларативност. По долги години дидактичко-морализаторска и експлицитно-патриотска поезија, тие најавија еден сосема нов творечки сензибилитет, испомагајќи се со народната лирика кога пишуваа на македонски јазик.

---

25 Н. Церов: „За македонската сцена“, „Устрем“, бр. 24, I, 1—VII—1924.

26 Исто.

27 Исто.

28 Исто.

29 Исто.

30 Исто.

31 Димитар Миленски (1903—1931) е ранопочинат македонски поет роден во Ресен кој како и Церов пишува на македонски и бугарски јазик. Во 1923 година ја објавува стихозбирката „Безвездени ноќи“, а туберкулозата го спречува да објави уште две свои стихозбирки кои остануваат во ракопис. (Види: д-р Б. Ристовски „Димитар Миленски“, Пројави и профили, II, Студентски збор, 1982, Скопје).

Со поезија во овој период започна да се занимава и **Асен Каваев** (1895—1967) кој е автор и на драмата **„Празник на робовите“**, објавена 1924 година под псевдонимот **А. Струга**, а со успех изведувана од страна на македонската емиграција во Шумен.[32] Во овој неконвенционален драмски текст, напишан под влијанието на симболистичкиот театар, **младиот автор се залага за создавањето на југословенска заедница на збратимени и рамноправни народи,** како единствен излез за иднината на поделената и обесправена Македонија што, всушност, беше одглас на идеите и сфаќањата на ВМРО (Обединета).

Кон надарените и надежни македонски автори од овој период треба да се приклучи и внукот од сестра на Гоце Делчев, **Тодор Чопов** (1892—1923), автор на повеќе раскази, на повеста **„Војна ли“** и на пиесата **„Драма на животот“**[33], потоа драмскиот автор **Матеј Икономов** и многумина други кои ветуваа да се оформат како значајни литературни творци ако нивните животи не беа покосени во меѓусебните пресметки или ако не беа сомлени од бугарскиот пропаганден и полициски апарат.

Не остана без подмладување и македонската музика. Јосиф Чешмециев, подоцна познат композитор од македонско потекло, веќе обработуваше македонски народни песни или компонираше нови врз стиховите на Церов, подготвувајќи се да ја компонира операта **„Меглена“** по мотиви од македонскиот живот. Истовремено тој беше и музички редактор на весникот „Устрем“.[34]

Тогаш беше снимен и македонскиот документарен филм **„Македонија во слики“** по иницијатива на новинарот и поетот **Арсениј Јовков** (1884—1924), кој иако презафатен околу уредувањето на весникот **„Илинден“** и тековната револуционерна борба, ја привршуваше монументалната поема **„Илинден“** која самиот ја нарече роман во стихови.[35]

Не издржа ни стариот **Мисирков**. Тој одново, главно на страниците на весникот „Илинден“, започна да ги елаборира фундаменталните проблеми сврзани со македонската самобитна култура и јазик. И во оваа општа раздвиженост на која основниот тон ѝ го даваа главно помладите македонски интелектуалци, Тодор Јорданов, заедно со уште десет млади обожаватели на театарската уметност, се обиде да создаде ни помалку ни повеќе туку **„Македонски народен театар“**, означувајќи го како народен за да ја искаже основната негова програмска ориентација, но и да се разликува од Македонскиот театар на Чернодрински кој од слични причини ѝ го даде името „Илинден“ на својата најнова театарска трупа.

За да ги оствари своите амбиции, тие во прв ред требаше да се фатат во костец со традиционализмот и конзервативизмот, заседнати во сите пори на тогашниот културно-уметнички живот, атакувајќи истовремено и врз национализмот и шовинизмот кои одеа рака под рака со устоената духовна свест. Според тоа, самиот Чернодрински не беше главната или барем единствената мета во која стрелаа овие млади „гневни“ луѓе, туку повод да се истераат на чистина значително покрупни проблеми кои ја забавуваа емансипацијата на македонската културна мисла, кои го оневозможуваа нејзиното поврзување со современите уметнички текови и движења. Токму во тоа е поентата на дискусиите кои излегоа на виделина во тогашниот печат. Во веќе цитираната статија на Никола Церов може да се прочита и следното:

„Нарочно посебно се позанимававме со „Крвавата свадба“ за да ја одделиме како чесен и заслужен обид од фалшивото и користољубивото кое како туѓ и страшен анахронизам сè уште вреска од македонската сцена... Високиот патриотски дух и моралната вредност со кои се одликува револуционерното дело на Македонецот го издигна македонското дело до еден култ и македонското име влезе во мода. Искусни и итри луѓе се зафатија да го искористат во своја полза тоа во секој однос чисто име. Се јавија и такви автори и изведувачи. Див шовинизам и најдолнопробен лажен патос започнаа да маршираат по македонската сцена и низ македонските изданија. Поранешните обиди на едно наивно но чесно родољубие, се измести од лошо скриената користољубивост зад големи датуми и имиња, зад уште поголемото маченишто на Македонецот...“[36]

Сосема оправданиот револт на Церов ќе го поткрепи и Тодор Јорданов. Меѓутоа, тој не ќе остане само на воопштени констатации ,туку ќе наведе и конкретни примери за злоупотребата на македонската сцена. Тој во оваа смисла посебно ќе се задржи на драмата **„Под новото ропство“** од Матеј Икономов, изведена во театарот „Одеон“ кон крајот на октомври 1923 година од страна на театарската трупа при Македонскиот младешки зговор која повремено настапуваше и под името „Устрем“.[37]

„Под новото ропство“ е толку пренатрупана со грубата бруталност на шовинизмот, така што таа е пишувана не во сооднос со идејните насоки на генијот на авторот, туку со сметката на драскач... Од првата (се однесува на „Македонска крвава свадба“, бел. на А.А.) ќе останат спомени од едно далечно минато од историјата, а од втората ништо.“[38]

Уште попесимистичен и алармантен е заклучокот што го искажа Тодор Јорданов на крајот од оваа статија:

„Ако, недај боже, уште многу време поживееме слободно во слободните земји (се однесува на Бугарија, Србија и Грција, бел. на А.А.) литератур-

---

32 А. Алексиев: Придонесот на Струга и Струшко во развитокот на македонската литература. „Струга и Струшко“, 1970, Струга.

33 Д-р Бл. Ристовски: Тодор Чопов (1892—1923), предговор кон „Собраните творби“ од Т. Чопов, „Мисла“, 1982, Скопје.

34 Операта „Меглена“ е изведена 1924 година, а е обновена 1926 година.

35 Бане Чариков: Кон документарниот филм „Македонија“ од 1923 година, Кинотечен месечник, бр. 26, 1982, Скопје. Александар Алексиев: „Револуционерните премрежја и поетските копнежи на Арсениј Јовков“, „Културен живот“, бр. 9—10, год. XXI, 1979, Скопје.

36 Веќе цитираната статија на Церов.

37 Вес. „Пирин“, бр. 2, год. I, 21 октомври 1923, Софија. Под наслов „Театарски белешки“ на оваа драма и нејзината изведба се осврнува и вес. „Устрем“, бр. 9, год. I, 15 ноември 1923, Софија.

38 Бидејќи ни е познат текстот „Под новото ропство“ од Матеј Икономов, должни сме да укажеме дека Тодор Јорданов е сосема во право кога се нафрла врз шовинизмот со кој се одликува оваа драма. Предмет на нејзиното интересирање се злосторствата што ги врши српската војска во некое гратче на Југоисточна Македонија во интервалот меѓу Првата и Втората балканска војна, третирајќи ги неговите жители како „бугараши“ и непоправливи комити. Меѓутоа, очигледно е дека авторот се наоѓа под влијанието на бугарската пропаганда која не можеше да се помири ни со поразот што го доживеа во Првата светска војна. Буквално прифаќајќи ги познатите големобугарски тези, авторот ги прикажува српските војници и офицери безмалку како родени садисти и убијци кои уживаат во своите злосторства. Но, ако го исклучиме не малиот данок што го платил авторот поведувајќи се по бугарската пропаганда, не можеме да се согласиме со Јорданов дека е во прашање сосема безвреден текст. Основна намера на авторот е од главниот женски лик, учителката Марија, да создаде персонификација на маченичкиот лик на Македонија која е навредувана, унижувана, обесчестувана, па дури и заразена со венерична болест (алузија на македонските голготи за време на војните), но која трпеливо ја поднесува својата судбина, пребразувајќи се на некој начин во неуништливо натприродно суштество, во симбол. Спојувајќи паралелно натуралистички и симболистички елементи, авторот создал драма која иритира, но не нè остава рамнодушни. Впрочем, не случајно авторот овој свој текст го означил како „трактат — трагедија на македонскиот живот“ што само по себе беше новина во дотогашната наша драматургија.

ниот бит на нашиот народ ќе го заборавиме и на страниците на идната народна литература не ќе остане ни помен за големите горски јунаци кои ја пролеваа крвта за својот народ. И за народната македонска драма ништо не е сторено и ќе си останеме без историја за нашиот национален театар. Артистите Македонци ќе останат само караѓозии за своето племе и ништо повеќе. Виновни се, меѓутоа, оние кои можат да пишуваат, а забораваат на својот народ. Паради и сметки околу македонскиот театар не треба да се прават. Наша македонска современа или историска драма немаме која ќе одговори на потребите на времето, немаме ни македонски народен театар."[39]

Овие редови Тодор Јорданов ги напиша рамно еден месец пред јавно да настапи новиот „Македонски народен театар". Логично би било да се очекува особено по вака интонираната негова програмска статија, дека овој театар израснува пред сè како израз на насобраниот револт кон речиси безнадежната состојба во која тогаш се наоѓаше македонската драма и дека тој ослободен од туторството на традиционализмот ќе се заложи да ја измени оваа состојба, остварувајќи ја концепцијата за која толку енергично плединаше. А таа главно, според Јорданов, се состоеше во ургентната потреба да се стимулира создавањето на современа македонска драма која ќе биде во состојба да го изрази пред сè сопственото време. Поттикнат од едно вакво сознание тој драматургијата ја постави на посебен пиедестал, категорички изјавувајќи:

„Кога зборуваме за Македонскиот народен театар и сакаме да го создадеме било во пределите на своите родни граници, било зад нив, треба да имаме предвид дека артистите не го создаваат театарот, туку драматургот.

Артистите ја образуваат трупата таа ја исполнува волјата на драматургот кој пак е изразител на потребите на времето. Можеме да се соберете 20—30 души родени Македонци ,да образуваме театарска трупа, но штом немаме наша македонска битова, револуционерна, историска или светска драма, не можеме да се наречеме народен македонски театар.

Оние ќе бидат негови основачи и со гордост ќе ја носат славата коишто со својот гениј ќе ги доловат потребите на времето и ќе создадат народна драма која ќе ја буди народната свест. Тогаш нашиот народ ќе има своја национална драма, тогаш ние ќе имаме народен македонски театар. Драмата тогаш ќе може да се игра и од артисти Јапонци и пак ќе се рече — „Македонскиот национален театар" е создаден".[40]

Меѓутоа, и покрај највнимателното консултирање на релевантните податоци до кои барем во моментот може да се дојде, не успеавме да констатираме дека Јорданов, пред да се впушти во примамливата творечка авантура да создаде македонски национален театар, онаков каков што го замислуваше и прижелкуваше, успеал да обезбеди соодветен репертоар, пронашол современи драмски автори кои ќе бидат дораснати да се фатат во преграб со своето време кое, барем во моментот кога го крена својот глас Тодор Јорданов, беше повеќе трагично одошто херојско.

Кога го велиме ова најмалку ги потцениуваме страдањата на стотиците недолжни македонски селани и граѓани кои пропаѓаа по затворите на тукушто создаденото Кралство на Србите, Хрватите и Словенците, по безводните острови на Грција или гинеа по софиските улици. Не сметаме дека им недостасувала храброст и морал и на оние кои токму тогаш, верувајќи дека се борат за слободата и обединувањето на својот народ, ги жртвувале своите животи по македонските скрки и угари. Да се биде современик на оваа национална трагедија со долгорочни последици, навистина не било лесно. Самата ситуација мамела на акција, пекала за дораснат автор кој ќе ги почувствува и уметнички пресоздаде сите овие црнила и горчини, но и онаа исконска увереност дека еден ден, па макар и низ **„вечна борба ќе изгрее зората на слободата"**, да ја парафразираме песната која и тогаш, а особено за време на НОБ и првите години по ослободувањето се пееше, па дури и стана еден вид неофицијална македонска химна.[41]

Но, такви автори, по сè изгледа, Тодор Јорданов не можеше брзо да дочека. А уште помалку онакви кои ќе можеа да ја создадат македонската битова, историска или современа драма, онаа која не ќе заостанува зад современите литературни и театарски достигнувања, иако, објективно зборувајќи, Тодор Јорданов и во значително поблагопријатни околности не ќе можеше да отиде значително подалеку од еден Војдан Чернодрински, се разбира, ситуиран во едно поново време, во една значително потешка и сложена општествено-политичка констелација.

Меѓутоа, Тодор Јорданов беше подготвен за акција, беше решен да дејствува, длабоко во себе чувствувајќи ја величината и одговорноста на конкретниот историски миг. А тоа само посебе веќе значеше нешто, зашто не ретко и по заобиколен пат многу полесно може да се стигне до целта. Во конкретниот случај, создавајќи го **„македонскиот народен театар"**, Тодор Јорданов можеше да ги создаде сите предуслови што побрзо да се појават толку очекуваните вистински македонски драмски автори, посебно кога однапред беше подготвен терен за тоа и сосема јасно и гласно најавена националната и идејно-естетска платформа на новиот театар.

Поттикнат од вакви сознанија, за што патем речено сведочи и неговото глорифицирање на македонската национална драматургија сфатена како спектар од што поразлични драмски видови и жанрови, тој го создаде својот „Македонски народен театар". Да го прославиме неговиот трнлив пат.

НЕДОСОНУВАТА ПРОЛЕТ НА МАКЕДОНСКИОТ НАРОДЕН ТЕАТАР, НЕГОВИОТ СОСТАВ И РЕПЕРТОАР

Првата и истовремено најкомплетната вест дека е создаден нов македонски театар, кој секако не случајно, првата своја средба побрза да ја оствари токму со гледачите од Пиринска Македонија, ја објави весникот **„Пирин"**, што го уредуваше **Арсениј Јаков**, кој буквално бдееше над сите самостојни појави на македонската емиграција.[42]

39 Исто.

40 Исто.

41 Песната „Изгреј зора..." Кочо Рацин ја помести како прва во своите „Македонски народноослободителни песни", издадени во партизанската печатница „Гоце Делчев на Лопушник во 1943 година. (Види: д-р Блаже Ристовски „Македонските народноослободителни песни", библиотека на списанието „Македонски фолклор", бр. 3, 1977, Скопје). Како израз на континуитетот меѓу македонското национално ослободително движење и НОБ мошне указувачка е директивата на Главниот одбор на НОМСМ, упатена до младинските организации. Таа гласи: „Во секоја воена единица, град или село било поединечно или групово да се пејат нашите младински, партизански и народни песни... Секој хор треба да ја знае: Изгреј зора, Ко грмеж од небо и химната на Советскиот Сојуз..." (Билтен „Пред II конгрес на Антифашистичката младина на Македонија" бр. 3, 25 ноември 1944 година).

Во оваа вест наведени се сите посуштествени податоци за овој театар што патем речено мошне недвосмислено укажува дека во овој период Арсениј Јовков веќе беше израснал во еден од водечките македонски журналисти, кој притоа и самиот беше поет, па не ја криеше својата посебна наклонетост кон културата и уметноста.

Според оваа вест, новиот македонски театар го раководел артистот Тодор Јорданов, а тој се подготвувал да замине на турнеја на 20 февруари 1924 година при што имал намера да ги посети градовите Горна Џумаја (Благоевград), Петрич, Св. Врач (Санденски), Неврокоп (Гоце Делчев) и др.

Наведен е и репертоарот на новиот театар. Тој се состоел од следниве пиеси: **„Дедо Климе" од К. Мутафов, „Војводата" од С. Камбуров и „Македонското ропство" од Јанчин Вардарски.**

Истовремено се спомнати и членовите на неговата трупа: **г-ѓа М. Манчева, В. Панева, г-ѓа К. Манчева, г-н Тодор Јорданов, Хр. Хролев, А. Колиштрков, П. Христов и А. Овчаров.**[43]

Значајни иако не детални податоци за дејноста на овој театар наоѓаме и во протестните писма на неговиот директор упатени до министерот на просветата и до македонските емигрантски весници **„Пирин", „Устрем"** и **„Независима Македонија"** по повод интернирањето на овој театар додека мошне опстојно е опишана неговата турнеја низ Пиринска Македонија во поголемата репортажа на Тодор Јорданов под наслов **„Со македонските артисти низ бугарска Македонија"**, тајно дотурена од Разград, местото во кое беа интернирани, до весникот „Устрем".[44]

Расположението или поточно речено револтот на македонската емигрантска младина, групирана околу своите Зговори, па и на целата емиграција, која одеднаш се почувствува загрозена од затворање, интернирања и најразлични други шиканирања, најдобро се гледа од многубројните протестни писма упатени до бугарските власти, меѓу кои посебно внимание заслужува Меморандумот на раководното тело на Илинденската организација, упатен до претседателот на министерскиот совет на Бугарија.[45]

Споредувајќи ги овие и многу други директни или индиректни податоци во состојба сме, барем во најопшти црти да ја реконструираме дејноста на овој театар, а особено неговото гостување во Пиринска Македонија, кое опфати и некои бугарски градови и села. Од друга страна, бидејќи неговата дејност главно се сведува на оваа турнеја, посебно ќе се задржиме на неа, расветлувајќи ги патем сите позначајни прашања сврзани со неговата активност како што се: составот и репертоарот на овој театар, односот на гледачите кон него и слично, настојувајќи при тоа да откриеме во колкава мера тој во практика се придржуваше до веќе најавената негова национална и идејно-естетска платформа.

Според Тодор Јорданов, турнејата на „Македонскиот народен театар" започнала не на 20, како што пишуваше весникот „Пирин", туку на 22 февруари 1924 година и траела сè до 3 март, кога насилно е прекината во Св. Врач. Според тоа, „Македонскиот народен театар" смогнал да настапи во **Дупница (Станке Димитров), селата Бобошево, Рила, Стоб, Кочариново,** потоа во **Горна Џумаја (Благоевград)** и **Св. Врач (Санденски)**, а изостанало проектираното гостување во Петрич, Мелник, Банско, Разлог, Неврокоп (Гоце Делчев) и многу други попатни села во Пиринска Македонија. Споредувајќи ги посетените градови и села и оние кои допрва требало да бидат посетени, станува јасно дека бугарските полициски власти интервенирале во моментот кога македонските артисти започнале да ја обиколуваат Пиринска Македонија, третирајќи ги, и тоа по наредба на бугарскато министерство за внатрешни работи, како **„неодговорни македонски елементи"**,[46] независно од тоа што дејноста на македонските младешки зговори беше легална, па според тоа и дејноста на оваа театарска трупа.

Зошто бугарската официјална власт токму во овој момент ја забрани турнејата на „Македонскиот народен тетатар" и преземе и други драстични мерки против македонската емиграција во целина е знатно покомплексно прашање и на него ќе се навратиме подоцна. Во моментот, нашето внимание ќе го насочиме кон турнејата на „Македонскиот народен театар" и следејќи го неговиот колку триумфален, толку и трнлив пат низ Пиринска Македонија во раната пролет на 1924 година, повеќе сме од сигурни дека многу поединости сврзани со оваа турнеја во голема мера ќе го осветлат токму ова прашање.

Првиот град во кој гостувал „Македонскиот народен театар" била Дупница. Бидејќи кон театарот бил приклучен и сојузниот агитатор **Никола Коларов**, кој живеал во овој бугарски град на дофат на Пиринска Македонија, не е тешко да се претпостави зошто токму оттука започнала турнејата. Покрај тоа, во Дупница живеала, како и во другите бугарски градови, многубројна македонска емиграција, а во Дупница мошне активен бил и македонскиот младешки зговор. Впрочем, тоа е и една од причините зошто токму младиот Коларов бил избран за сојузен агитатор, функција, како што порано соопштивме, е воведена на вонредниот Конгрес во Русе на кој и официјално ќе се инфилтрираат врховистичките елементи во раководството на Сојузот.[47] Најважната задача на Коларов била, покрај помошта што ја укажувал во соработка со месните раководства на зговорите околу техничката организација на турнејата, да го најавува пред публиката гостувањето на „Македонскиот народен театар". Бидејќи во својата репортажа Тодор Јорданов, безмалку го регистрира секој говор на Коларов, во состојба сме да констатираме дека тој тогаш најискрено настојувал да ја афирмира дејноста на овој тукушто формиран театар, објаснувајќи ги причините што довеле до неговото создавање, образлагајќи ги целите и задачите што си ги поставил тој.

Карактеристичен во оваа смисла е неговиот говор одржан во Св. Врач, па затоа и ќе го цитираме овој фрагмент од репортажата на Јорда-

---

42 Весникот „Пирин" е наследник на вес. „Илинден", орган на Илинденската организација која во овој период стана легален претставник на прогресивната македонска емиграција. По забраната на „Пирин", А. Јовков на 14 април 1924 година го покрена весникот „20 јули" што практично значи 2 Август. По убиството на Арсениј Јовков и другите раководители на Илинденската организација во септември 1924 година, овој весник продолжи да излегува со своето првобитно име „Илинден", но со радикално изменета идејно-политичка ориентација.

43 Вес. „Пирин" (бр. 19, год. II, 17 февруари 1924) ги споменува имињата на 3 артистки и 5 артисти. Т. Јорданов меѓутоа тврди дека групата се состоела од вкупно 10 члена од кои 3 жени и 7 мажи. Имињата на уште двајца артисти не сме во состојба да ги утврдиме.

44 „Устрем" бр. 16—17, 15 март 1924, Софија.

45 „20 Јули" бр. 2, год. I, 20 април 1924, Софија.

46 „Во името на родната слобода", вес. „Устрем", бр. 16—17, год. I, 15 март 1924 година, Софија.

47 Кариерата на Никола Коларов, започната на вонредниот Конгрес 1923 година, ќе продолжи и понатаму, но како пропагатор на големобугарските аспирации кон Македонија. По окупацијата на Македонија во 1941 година, тој ќе биде назначен за главен инспектор при дирекцијата за национална пропаганда, а ќе стане и главен и одговорен уредник на весникот „Целокупна Б'лгарија" што излегуваше во Скопје. (Види: д-р Растко Ѓерзиоски „Денационализаторската дејност на бугарските културно-просветни институции во Македонија", ИНИ, 1974, Скопје.

нов: „... **Првото ѕвонче. Сѐ за миг се стишува. Коларов излегува пред завесата, пресретнат од ракоплескање. Во содржајната куса пламена реч, тој го објаснува историското** (подвлекол А. А.) **значење на „Македонскиот народен татар“, апелирајќи да биде поткрепен овој зафат... Бура! Првото дејствие започна...“**[48]

Несомнено, поддршката на гледачите за секој театар е значајна, но за условите во кои започна да работи овој театар на македонските младинци, таа не беше само значајна туку пресудна, зашто без обезбедени материјални средства секој потфат од ваков вид однапред би бил осуден на пропаст ако гледачите останаа рамнодушни кон нивните претстави, ако членовите и раководствата на Македонските младешки зговори не се ангажираа околу организацијата на претставите, ако не ги сместуваа по своите домови грижејќи се околу нивната исхрана и слично.

Овие и многу слични црни мисли го измачувале Јорданов додека членовите на неговиот театар безгрижно пееле во возот на пат за Дупница. На ова се надоврзувала и тремата, таа неизбежна сопатничка на секој творечки чин, доколку тој, се разбира, не е обезвреднет од рамнодушноста на инерцијата и рутината. Но, сепак, најважното прашање што го преокупирало целиот ансамбл било дали ќе успеат да ја заинтересираат публиката, како таа ќе ги прими нивните претстави, дали успешно ќе ја остварат мисијата со која доброволно се нафатија и толку амбициозно ја најавија.

За среќа, овие и многу други дилеми, одеднаш ќе ги снема и тоа уште при нивниот прв контакт со колегите и пријателите од Младешкиот зговор во Дупница, со публиката.

Но, да му дадеме збор на веќе одушевениот и пресрекен Тодор Јорданов, кој колку и да претерува во својот занес, сепак ја зборува вистината за ова гостување, чија единствена дамка ќе остане неговиот трагичен крај:

„Дупница. На станицата нѐ чекаат нашите пријатели Коларов и Љапчев и весели со празнични насмевки на лицата ни помагаат да го сметнеме багажот и брзаат да ни кажат што сѐ подготвиле за нас... Сам гледам веќе: Коларов ги собира пријателите, ја отвораат касата за билети, дава упатства.

Гошето се грижи за реквизитата, Панајотов за храна и сл. и сл. Ние сме одушевени. Никогаш и ни еден артист не бил толку опкружен од грижа, внимание и таков срдечен прием. Ние сите се чувствуваме како меѓу свои пријатели, како дома. Се занесуваме во нивните грижи, возбудени ги свршуваме претходните работи за претставата и наредниот ден во 8 часот навечр (на 23 февруари, бел. на А. А.), со кратка пламена и борбена реч на Коларов, првото за нас тржество започна... На младите, не со поголема практика артисти, но со жар и пламен во градите, им тупкаа срцата. Зашеметени и занесени, минуваат една по друга пиесите „Дедо Климе“ и „Војводата“, придружени од аплаузите на гостите...“[49]

Тодор Јорданов, опишувајќи ја нивната прва средба со гледачите вели дека со настапот во Дупница започнало нивното прво тржество, нивната прва победа и славје. Тоа е сосема точно, зашто насекаде каде ќе стапне овој театар, тој ќе биде дочекан со нескриена радост и аплаузи.

Еве, на пример, на каков прием наишол „Македонскиот народен театар“ во селото Стоб:

„...Колку се мили, колку се искрени стобчани. Колку се радуваат и колку се чувствуваат задолжени што му направивме чест на нивното село, ние, носителите и продолжувачите на оние светли идеи, чии херои, во текот на последните 30 години, тие ги чуваа како црнката во окото. Современици и другари на нашите идеолози, гостопримството не беше отуѓено од нив. Нѐ сместуваат по куќите и колку и да имаше криза во нивната реколта која се состои само од тутун, со задоволство позајмуваа пари само и само да ги посетат нашите претстави. Ја пресретнуваат со бура речта на Коларов. Плачат од драматизмот на пиесата „Македонското ропство“. Ги разменуваме впечатоците, нѐ водат на гости, нѐ нагостуваат со илјади извинувања дека немаат пари луѓето подобро да ја посетаат претстаавта, нѐ испраќаат два километри надвор од селото. Со некои од старците се бакнуваме, нѐ наречуваат апостоли на слободата, си спомнуваат за минатите времиња, ја искажуваат одушевеноста од изведената пиеса. Ни пожелуваат успех и се разделуваме, продолжувајќи го патот за Кочариново...“[50]

Колку и да бидеме резервирани кон сведоштвото што ни го остави Јорданов, кој по интернирањето на неговиот театар, сосема свесно сакаше што подетално да ја информира и македонската и бугарската јавност за ова гостување, а со тоа само посебе беше обврзан да ја почитува вистината, триумфот на овој млад и амбициозен театар е повеќе од очигледен. Меѓутоа, и покрај сѐ би биле во најдобар случај необјективни ако причините за овој успех ги побараме само во издржаноста и квалитетот на овој ансамбл и неговите изведби, независно од тоа што гледачите често плачеле од возбуда. Одгатката за успехот на овој театар треба да се бара и на друго место што не значи и потценување на неговиот реален придонес.

Пред сѐ, многу ретко тогашните театарски трупи ги обиколувале овие периферни и зафрлени гратчиња и села во Бугарија, а особено оние во Пиринска Македонија, која покрај тоа, поодамна беше станала **„држава во држава“** поради доминацијата на врховистичката ВМРО. Несигурниот престој, честите престрелки и убиства, па и преземањето и привремената окупација на цели градови (Кустендил, Неврокоп) од страна на четите на оваа Организација кои божем доаѓаа од Вардарска Македонија, која се наоѓаше под српска власт, оневозможуваа поинтензивен културно-уметнички живот, со исклучок на оној што го организираа месните зговори и слични организации. Затоа секое гостување од страна, само по себе предизвикувало интерес. Покрај тоа, не треба да се превиди дека Зговорот од Софија веќе се беше здобил со популарност и тоа уште од времето кога Чернодрински работеше во него. Меѓутоа, во конкретниот случај најголем интерес предизвикувал фактот дека во нивното село или град допатувал нивни сопствен македонски театар.

Но, да му дозволиме на Тодор Јорданов самиот да ни го соопшти овој, секако не безначаен факт!

„...Св. Врач! Славен, тажен и за секогаш запаметен од нас.[51] Каква радост, каков празник беше нашето пристигнување во ова гратче... Убав пролетен ден. Сонце и тивко јужно ветерче. Во душата секој од нас ја крие радоста и не знае кому и како да се заблагодари за срдечноста. Слегуваме во градот еден два часа пред претставата... Никој нема да поверува. За еден час сѐ беше готово, декор, реквизита, гардероба, салонот и сл. и за половина час публикта беше на местата. Се

48 Веќе цитираната репортажа на Јорданов „Со македонските артисти низ бугарска Македонија“.

49 Исто.

50 Исто.

51 Овде Јорданов алудира на затворањето на театарот во Св. Врач.

сливаше како на празник. Сите пријатели на Зговорот беа нестрпливи, се разместија и чекаа што поскоро да започне претставата. Не затоа дека ќе видат истакнати артисти и не затоа дека ќе гледаат претстава. Тие сакаа да присуствуваат на првата претстава дадена од нивниот сопствен „Македонски народен театар“[52]

Токму сознанието дека гледаат сопствен македонски театар, што ќе рече не бугарски или било чиј друг, очигледно било пресудно театарот на Јорданов да биде окружен со толку големо внимание и грижи кои неговите артисти ги чувствувале на секој чекор. Патем речено, сето ова на најдобар може начин го покажува и националното чувство на населението од овој наш крај, кој секогаш бил изложен на систематска и бескрупулозна бугарска асимилација.

Меѓутоа, ако населението од Пиринска Македонија манифестирало еден посебен, иако само по себе логичен и разбирлив однос кон „Македонскиот народен театар“, тој исто така посебно се подготвувал за турнејата низ Пиринска Македонија. Тоа во прв ред се гледа од следното: единствено во Дупница „Македонскиот народен театар“ ги извел драмите „Дедо Климе“ од Мутафов и „Војводата“ од Камбуров, додека во Пиринска Македонија исклучиво ја изведувал пиесата „Македонското ропство“ од Јанчин Вардарски.

Иако не располагаме со овој текст, не е тешко од неговиот наслов, а и од многу други директни или индиректни искажувања да се разбере каква тема обработувал тој. Всушност, тоа е текстот за кој на некој начин Тодор Јорданов се залагаше, па и во извесна смисла и го најавуваше во својата програмска статија, укажувајќи дека новите услови во кои македонскиот народ ја води својата национално револуционерна борба наложуваат да бидат создадени современи драмски текстови кои ќе ги одразат токму овие видоизменети услови, односно уметнички ќе го пресоздадат еден од најактуелните македонски проблеми: тукушто санкционираната непреболна македонска рана-тројната поделба на нејзиното живо тело и немирењето на нашиот народ со овој фатален чин.

Кој се крие зад очигледниот псевдоним Јанчин Вардарски, можеме само да претпоставуваме иако барем ние не би биле воопшто изненадени ако еден ден откриеме дека негов автор е директорот на „Македонскиот народен театар“, кој при тоа беше и артист и режисер.

Во секој случај повеќе е од сигурно дека драмата „Македонското ропство“ нема ништо заедничко со драмата **„Под новото ропство“ од Матеј Икономов** која и пред создавањето на „Македонскиот народен театар“, а и по неговото растурање, била едно од често изведуваните драмски дела од страна на театарската трупа при Македонскиот младешки зговор во Софија. Неа, впрочем, жестоко ја нападна самиот Тодор Јорданов, обвинувајќи ја дека е шовинистичка, а под псевдоним оваа драма да се прикажува во Пиринска Македонија и тоа од неговиот театар, немало никаква потреба.

Драмата „Дедо Климе“ е од некогаш прилично познатиот бугарски писател Константин Мутафов.[53] Но, бидејќи оваа едночинка обработувала проблематика сврзана со Првата светска војна, а охриѓаните во неа се прикажани како Бугари кои одвај чекаат да ги ослободи бугарската војска, неа, како и едночинката „Војводата“ од Камбуров, Јорданов не ги изведувал во Пиринска Македонија, туку единствено на почетокот на турнејата и тоа во бугарскиот град Дупница.

Најверојатно со оваа постапка тој сакал пред бугарските власти да си обезбеди одредено алиби за да може непречено да се префрли во Пиринска Македонија. Тоа, впрочем, и му успева, иако за релативно кус период односно сè додека полициските извештаи не ја алармирале Софија со каква пиеса гостува овој театар и каков ефект постигнува.

Но, да се вратиме кон реконструирањето на „Македонскиот народен театар“ со помошта на расположливата документација. Според Јорданов, во Св. Врач театарот извел вечерна и дневна претстава на која присуствувале и селани од околните села бидејќи бил пазарен ден. Но, додека траела дневната претстава на драмата „Македонското ропство“, зад кулисите меѓу артистите се појавил околискиот началник на Св. Врач и на Тодор Јорданов му врачил писмена наредба од министерот за внатрешни работи со која се забранува изведбата на оваа драма, а театарот присилно се упатува во Петрич, тогаш седиште на Петричкиот округ кој ја опфаќал цела Пиринска Македонија.

МОЛИЕР ВО МАКЕДОНИЈА

(театри)

МНТ Скопје

„Тартиф“ 1945, „Вообразен болен“ 1952 и „Граѓанинот-благородник“ 1982

Драмски театар Скопје

„Учени жени“ 1973 и „Дон Жуан“ 1980

Театар на народностите Скопје

Албанска драма: „Жорж Данден“ 1954; Турска драма: „Со сила лекар“ 1953, „Скржавец“ 1973 и „Вообразен болен“ 1977

НТ Битола

„Ѓаволштините на Скапен“ 1952, „Со сила лекар“ 1962, „Тартиф“ 1965 и „Жорж Данден“ 1970

НТ Гевгелија

„Со сила лекар“ 1954

НТ Кочани

„Со сила лекар“ 1954

НТ Куманово

„Тартиф“ 1953, „Со сила лекар“ 1961 и „Ѓаволштините на Скапен“ 1963

НТ Прилеп

„Вообразен болен“ и „Тартиф“ 1955, „Дон Жуан“ 1963, „Со сила лекар“ 1972 и „Ѓаволштините на Скапен“ 1981

НТ Струмица

„Школа за жени“ 1953, „Дон Жуан“ 1955, „Скржавец“ 1956, „Ѓаволштините на Скапен“ во 60-тите, „Вообразен болен“ 1962, „Со сила лекар“ пред 1963 и „Жорж Данден 1973

НТ Титов Велес

„Ѓаволштините на Скапен“ 1958

НТ Штип

„Школа за жени“ 1953, „Тартиф“ 1956 и 1981, „Ѓаволштините на Скапен“ и „Со сила лекар“ 1963, „Скржавец“ 1967 и „Вообразен болен“ 1970

---

52 Веќе цитираната репортажа.

53 Константин Мутафов (1879—1946) е автор на повеќе романи и драми. Едночинката „Дедо Климе“ е напишана во 1917 година и претставува апотеоза на „бугарштината“ во Македонија онака како ја замислуваа апологетите на бугарскиот национализам. Со нејзиното изведување по тукушто доживеаниот пораз кој беше прогласен како национална катастрофа, секако се сакало да се оживее и поттикне реваншизмот кај бугарскиот народ кој токму во овој период јасно сознаваше кои се вистинските виновници за состојбата во која се најде Бугарија по Првата светска војна.

„... Протестирав, пишува во истата репортажа Јорданов, но ништо не помогна и претставата беше прекратена по вториот чин. Сите се возбудија, протестираа и граѓаните, но сè остана попусто. Повисоките државни интереси тоа го налагале... Сите сочувствуваа со нас и ни помагаа да го собереме багажот. Мене со стражар ме испратија на станицата, а по еден час и целата трупа... По наредба на околискиот началник заминавме во Петрич. Мислевме дека во лицето на окружниот управител ќе можеме да најдеме заштита. Ништо! Грубата реалност на административната наредба нè огради со силата на својата власт. И покрај протестите на граѓаните да нè вратат назад барем без стражари, г. окружен началник само што не нè пикна во карцер, испраќајќи нè во Софија под јака стража. Така беше прекратена турнејата на „Македонскиот народен театар“ кој, како што напишав погоре, беше радосна појава во нашиот емигрантски живот. Преку него ние ги воскреснувавме појасно спомените за нашата поробена татковина. Преку него ние налевавме топла струја на сакање и љубов меѓу нашиот измачен народ кој е осуден на истезавање. Како и да е! Долгот пред сè! Главата горе!“[54]

Покрај усните протести во Св. Врач и Петрич, од овој град Јорданов го испратил и следниот телеграфски протест до Министерството за внатрешни, работи:

„Петрич, 4 март. На 4 о.м. пристигнав со трупата на „Македонскиот народен театар“ во Петрич. Окружниот началник не само што го забрани давањето на претставите, туку и нè затвори и нè испраќа по етапен пат во Софија. Протестирам! Нашите задачи се културни и незаконски е од страна на власта да нè лиши од давањето претстави и од толку малите материјални средства со кои одвај ја развивам нашата културна дејност“.

Директор на „Македонскиот народен театар“
Тодор Јорданов[55]

Следејќи ги протестните писма и телеграми од македонските младешки зговори до бугарските министерства за внатрешни работи и просвета, кои беа објавени во македонскиот емигрантски печат, лесно може да се види дека македонските артисти под јака стража биле префрлувани од град до град. Притоа, насекаде каде пристигнувале започнувала бура од протести. На притисокот од страна на бугарската власт, македонската емиграција одговори со притисок.

Во оваа смисла мошне карактеристично е протестното писмо на Македонскиот младешки зговор од Горна Џумаја. Затоа го предаваме во целост:

„Горна Џумаја (Благоевград), 6 III. Од името на Горноџумајскиот македонски младешки зговор најенергично протестираме против посегнувањето на власта врз „Македонскиот народен театар“ при Софискиот зговор кој е затворен без секаков повод, а вината е само во тоа дека го носи името Македонски театар. Зар во слободна Бугарија ние треба да го криеме своето вистинско потекло? Зар Бугарија која претендира за толерантност ќе ги запре културните пројави на своите граѓани кои и да се тие? Најодзади може ли во братска земја да се чувствуваме туѓинци? Молиме да се сослуша нашиот глас и веднаш да наредите да се ослободи трупата која не е никаква нелегална организација, а чисто културно-просветна.

Претседател: А. Димитров
Секретар: П. Шуперлиев[56]

54 Цитираната репортажа на Јорданов.

55 „Устрем“, бр. 16—17, год. I, 15 март 1924 година, Софија.

56 Исто.

Протестни писма упатија и Сојузот на македонските културно-просветни зговори во Бугарија[57], Зговорите од Петрич, Дупница, Леуново, Мелник, село Белица (Мехомија), Хасково, Бургаз, Стара Загора, Станимака, како и братствата во Пловдив и Дупница.

Се јави и Чернодрински во весникот „20 Јули“ со посебно соопштение кое е интересно поради антагонизмот што се јави меѓу него и овие млади луѓе што се обидоа да ги валоризираат неговите заслуги за македонската сценска уметност, да ја демистифицираат веќе создадената легенда дека тој е незаменлив кога се во прашање македонската драма и театар.

„Македонскиот театар, основан и раководен од Војдан Чернодрински потврдува дека тој, со исклучок на културно-просветниот дел, општ за секој театар нема ништо општо со театарската трупа или со Македонскиот народен театар при Македонскиот младешки зговор — Софија, на кој истиот тој Чернодрински е основач и беше прв негов раководител. Тој ѝ пожелува на својата рожба прославна иднина од својот родител, која може да биде резултат само на постојан труд, мир, и преданост на македонската драмска уметност.“[58]

Иако во соопштението што го објави Чернодрински се чувствува несомнен родителски тон, гарниран со неизбежната за него супериорност и дидактичност, основно беше тоа дека Чернодрински не сакаше да се измеша дејноста на неговиот театар ни со театарската трупа „Устрем“, ни со „Македонскиот народен театар“ кои работеа во рамките на Софискиот зговор.

Впрочем, Чернодрински тукушто се беше вратил од мошне успешната повеќемесечна турнеја низ Северна Бугарија при што посетил над дваесет града и постигнал огромен уметнички, морален и материјален успех, како што се наведува во опширната информација, поместена во истиот број на весникот „20 Јули“ во кој беше објавено ова соопштение.[59]

Истовремено, Чернодрински објави и оглас во кој бара 4 артистки со цел својата театарска трупа да ја зголеми од 16 (4 дами и 12 мажи) на 20 члена.[60] Покрај тоа, тој бара да купи македонска женска, машка и турска облека за да ја пополни гардеробата на својот театар.

Се јави со уште едно протестно писмо Јорданов во кое изнесува дека артистите на „Македонскиот народен театар“ се оставени да гладуваат при што се изложени на севозможни шиканирања и понижувања. Според него, тие единствено се виновни дека се **„родени Македонци“.**[61]

Меѓутоа, интернираната трупа на „Македонскиот народен театар“ не остана осамена, ниту препуштена да гладува. Членовите на македонските младешки зговори започнаа да собираат доброволни прилози. Оваа акција доби не само хуманитарен, туку пред сè национален и политички ка-

57 Претседател на сојузот во моментот е Д. Хр. Томалевски, а секретар Стр. Развигоров.

58 Весник „20 Јули“, бр. 3, год. I, 27 април 1924, Софија.

59 При турнејата во Северна Бугарија, Чернодрински ги изведувал своите драми „Македонска крвава свадба“ и „Зло за зло““, како и комедијата „Рецепт против тешките“ и драмата „Престапникот“ од Џакомети. Паѓа в очи дека и Чернодрински токму како и „Македонскиот народен театар“ го прилагодувал репертоарот за бугарската и македонската публика.

60 Располагаме со списоци на трупата на Чернодрински од кои се гледа дека во истиот овој период неговиот театар нараснал на 39 члена (25 артисти и 14 артистки). Ангажирана била дури и една балерина. Меѓу нив ги среќаваме и имињата на некогашните членови на Зговорот, но не и членовите на трупата на „Македонскиот народен театар“.

61 Весник „Устрем“, бр. 16—17, год. I, 15 март 1924, Софија.

рактер.[62] Но, паралелно со протестите на страниците на печатот се множеа и информациите за сè нови и нови забрани, затворања и интернирања. Цели возови со македонски интернирци од Пиринска Македонија и пограничните градови на Бугарија, главно бегалци од Вардарска и Егејска Македонија, поминувале низ Софија на пат за Северна Бугарија.

Тоа беа првите јавно манифестирани знаци дека односите меѓу фашизираната влада на професорот Цанков која дојде на власт со помошта на ВМРО и оваа Организација веќе се нарушени. За да ја покаже својата моќ и привидна самостојност, а секако да извојува нови привилегии од страна на бугарската влада, врхушката на ВМРО токму тогаш ги започна преговорите со претставниците на Коминтерната во Виена кои доведоа до т.н. Мајски манифест, кој го прокламира обединувањето на сите македонски групации и создавањето на ВМРО (обединета), како и до радикалното свртување на македонското револуционерно движење влево.

Соочена со најновата ситуација, бугарската влада изнајде ретко перфиден излез. На 31 август 1924 година го уби мистериозниот водач на ВМРО Тодор Александров, а неговото убиство му го припиша на левото крило на ВМРО. Со тоа различните македонски политички групации ги турна во беспоштедно и крваво самоуништување. Најчести жртви беа најистакнатите и прогресивно ориентираните синови и на македонскиот и на бугарскиот народ.[63]

Во оваа тукушто започната крвава луња свена и кревката фиданка на „Македонскиот народен театар". Роден во раната пролет на 1924 година, тој не успеа да ја досонува својата пролет, како што би рекол Вапцаров кој токму тогаш започна да ги објавува своите први стихови. Во нив, покрај искрената и со ништо непоматена љубов кон родната земја, ќе започне постепено да провејуваат и огорченоста и тагата заради ненужно пролеаната братска крв, толку штедро плискана по бугарските улици и плоштади.[64]

Така, Никола Вапцаров го навести појавувањето на уште една генерација македонски интелектуалци и литературни творци чиешто творештво допрва ќе дојде до израз (**Антон Попов, Ангел Жаров, Коле Неделковски** и други), но за оваа генерација повеќе немаше дилеми по кој пат ќе треба да се насочи македонското национално-ослободително движење и самобитната македонска култура и уметност.

ОБИДИ ЗА ОЖИВУВАЊЕ НА ТЕАТАРСКАТА ДЕЈНОСТ И НЕЈЗИНОТО НАСОЧУВАЊЕ КОН ОТКРИВАЊЕТО НА НОВИ ВРЕДНОСТИ

Иако „Македонскиот народен театар" поникна во пазувите на Македонскиот младешки зговор во Софија, повеќе е од очигледно дека тој е самостојна театарска трупа која се издвојува од трупата „Устрем" што во 1921 година ја формира Војдан Чернодрински. За две театарски трупи зборува и самиот Чернодрински во веќе цитираното соопштение по повод интернирањето на „Македонскиот народен театар". Паралелното дејствување на овие две театарски трупи, навистина трае кратко, но тоа не зависеше од волјата на младите македонски театралисти, туку од грубата реалност во која живееја и содаваа тие.

Интересно, меѓутоа, е дека и по интернирањето на „Македонскиот народен театар", матичната трупа при Македонскиот младешки зговор не само што не ја намалува, туку и ја интензивира својата дејност. Тоа истото се однесува и на македонските младешки зговори, кои не поклекнаа пред теророт и шиканирањата. Во знак на протест и солидарност со затворените и интернираните Македонци, тие на 24 мај 1924 година, во Станимака, организираат заедничка средба на сите македонски зговори во Бугарија.

Според опширната информација на весникот „20 Јули", во кварот населен со Македонци била крената арка закитена со цвеќе и зеленило на која доминирале портретите на Гоце и Пеју Јаворов.[65] А по целата нејзина должина била испишана паролата **„Ослободувањето на ропска Македонија лежи во вератa и во упорната борба на нејзините синови. Нека паднатите воини на македонската голгота ни служат за пример!"**[66]

Според истата информација, на врвот од арката се виело македонското знаме, а околу него уште 12 помали македонски знамиња. Меѓу првите групи пристигнал Македонскиот младешки зговор од Софија, заедно со театарската трупа. Ги пречекале со букети цвеќиња девојчиња-емигрантки, како што вели анонимниот известувач на овој весник. Потоа, откако пристигнале сите групи, огромната колона тргнала низ градот. Притоа биле носени или извикувани паролите: **„Македонија на Македонците", „Гаранцијата за ослободувањето на нашата татковина лежи во нашето единство", „Борците во наследство ни оставија борба"** и сл.

Истиот ден вечерта во салонот „Патријарх Ефтимиј", на општо задоволство на присутните, Македонскиот младешки зговор од Софија приредил пригодна програма, а меѓу другото била изведена и

---

62 Македонскиот зговор од Стара Загора собрал 2.000 лева, од с. Белица 150, од Леуново 464, од Дупница 1.000, од Софија 2.000 и сл.

63 Според д-р Иван Катарциев („Време на зреење", том I, стр. 278, „Култура", 1977, Скопје) еве го кусиот биланс и тоа само на попознатите македонски дејци: „Оваа кампања на убиства, почната по наредба на бугарската влада чија цел била да ја стави под своја команда ВМРО и нејзините левичарски раководители, ќе трае до почетокот на 1926 година. Убиени се, затворени или избегани во странство повеќе стотини истакнати припадници на македонското револуционерно движење. Во првиот налет на фашистичкиот терор, по убиствата на Алеко Василев и пол. Атанасов, убиени се војводата Георги Коларов, Георги Гевгеличето, браќата Елешански и други. Од Илинденската организација е ранет Петар Ацев. Арсениј Јовков е фатен надвор од градот, доведен и уоиен. Во Разлог, каде што заминале војници и терористи, се убиени Георги Ковачев, Георги Ценков и Александар Бујнов. На 13 септември, сè во рамките на извршувањето на подготвениот план во Софија, убиени се Димо Хаџи Димов, Славчо Ковачев и Ангел Василев. Во Пловдив е убиен Чудомир Кантарциев, а во Станимака Скрижевски. Во Петрич, Пиринска Македонија, фатени се Стајо Хаџиев, Хр. Медникаров и М. Алексиев и потоа ликвидирани без трага. Мегутоа, прогонувањата и убиствата не се задржуваат само во границите на Бугарија. На 23 декември 1924 година во Милано е извршено убиство на Петар Чаулев, а на 8 мај 1925 година во Виена и на Тодор Паница.

Колку луѓе биле убиени во овој терористички налет организиран од владата на Цанков? Податоците се различни. Некаде се вели дека во наведениот период на крваво пресметување во 1924 и 1925 година во Горна Џумаја, Петрич, Дабник, Неврокоп, Разлог, Софија и т. н. биле ликвидирани повеќе од 300 души. Во резолуцијата за „Внатрешната и меѓународната положба на Македонија", официјален акт на ВМРО (об) се тврди дека во септември 1923 година биле убиени 110 души, а во септември 1924 година 160 души. На 14 и 15 мај, една недела по убиството на Паница во Виена, во Неврокопско биле убиени 80 селани, работници и еснафи под сомневање дека биле негови сомисленици, додека 250 души биле отерани во логор.

64 Никола Ј. Вапцаров: „Творби" (Избор и предговор Гане Тодоровски) „Татковина", стр. 83—84, „Мисла", 1979, Скопје.

65 Пеју Јаворов (1878—1914) е истакнат бугарски поет и активен учесник во македонското ослободително движење. Тој е првиот биограф на Гоце Делчев. Автор е и на повеќе драмски дела.

66 „20 Јули", бр. 10, год. I, 15 јуни, 1924, Софија.

драмата **„Под новото ропство“** од Матеј Икономов, онаа истата пиеса што Тодор Јорданов ја обвини дека е шовинистичка.

Не тврдиме дека во оваа и сличните манифестации или демонстрации кои јавно ја прокламираа македонската цврстина и решеност да се истрае во борбата за национална самостојност не била вмешана и црната рака на тогаш семоќната ВМРО. Но, познато е дека нескршливи упоришта среде македонската емигрантска младина имаа и прогресивните македонски организации и поединци. Впрочем, на оваа акција македонската младина ја покрена не ВМРО, ниту послушнатата маша на бугарската буржоазија т.н. Национален комитет, туку непосреден повод за акција беше Меморандумот на Илинденската организација, упатен до министерот претседател на бугарската влада во кој, помеѓу другото, се вели:

„...Нека еднаш засекогаш се разбере дека бугарскиот државен патриотизам, со кој често сакаат да се китат бугарските државници од 1890 година па сè до денеска и македонскиот патриотизам се две работи, меѓу кои не само што нема ништо општо, туку се и спротивни...“

Заклучокот на овој ретко содржаен Меморандум, кој е израз на вистинската волја на македонската емиграција и на македонскиот народ во сите три негови приграбени дела е следниот:

„...Во името на тие наши самостојни права, во името на меѓудржавните договори што ни го дозволуваат легалниот организационен живот, во името на една посветла идеја што ние ја следиме — идејата за балканска федерација како крај на сите завојувачи и одделни аспирации што носат само катастрофи и несреќи, идеја што ги решава и националните проблеми и прашањето за излез на море, ние, господине претседателе, остро протестираме против сите ваши посегања против наполно законскиот карактер на нашата Организација и сакаме наполно да ни се вратат сите наши погазени права, зашто најпосле иако тенденциите на државната политика не го дозволуваат тоа, законите на земјата го дозволуваат...“[67]

За нас, меѓутоа, во конкретниот случај најзначајно е дека во една ваква наелектризирана атмосфера во која и најмалата искра можеше да доведе до катастрофа, што впрочм наскоро и се случи, многумина македонски театралисти продолжуваа да размислуваат за состојбата во која се наоѓаше македонската сценска уметност, за нејзините ургентни задачи.

Фактот дека нивниот „Македонски народен театар“ беше забранет, а неговиот малуброен ансамбл интерниран како да ги поттикнуваше и инспирираше за нови зафати. Дури откако се случи тоа, а неговиот директор безгласно исчезна од тогашниот културно-уметнички живот,[68] ќе се јави со статијата **„За македонската сцена“** Никола Церов кој сосема умесно ќе констатира дека дотогашната **„чисто воспитна улога на македонската сцена воопшто не ја ослободува од естетичко-уметнички барања кои денешното време му ги наметнува на театарот“.**[69] И како што студиозно и објективно го валоризираше македонското драмско и театарско наследство, тој исто толку задлабочено и сериозно побара излез од моментната ситуација. И сосема исправно предвиде дека клучот што ќе отвори нови хоризонти за македонската сценска уметност, треба да се најде во рацете на помладата генерација. Во оваа смисла тој пишуваше:

„...Младите, врз чии усилби лежи задачата да ја обноват македонската сцена, да ѝ го дадат вистинскиот вид, единствениот кој ќе ѝ го гарантира правото да постои како активен организам, веќе бараат таков репертоар...“[70]

Уверен како и Тодор Јорданов пред него дека наскоро и ќе биде создаден таков репертоар кој „ќе ја спаси македонската сцена од панаѓурските **атракции, кој ќе ја превоспита публиката“,**[71] тој со не мала доза на егзалтираност и оптимизам тврдеше:

„...Третиот свијок во животот на македонската сцена веќе треба да настапи. Неговата неопходност се раѓа во душата на младите чии чисти срца инстинктивно ја претчувствуваат неодминливата моќ на уметноста во животот. Тие, секогаш први и најодзивчиви, не сакаат да го остават во нечисти раце најмоќното и најчисто средство за внатрешна и надворешна слобода до денот во кој Македонија ќе ги роди своите големи уметници, кои ќе ги пресоздадат во жив збор подвизите и славата на нејзините големи револуционери“.[71]

Не сакаме да претпоставуваме дали Никола Церов, кој тогаш ја беше пречекорил одвај третата деценија од својот живот, тргнувајќи од себеси или од сфаќањата на своите врсници и пријатели по перо, априори верувал во виталноста на помладата генерација или веќе познавал таква македонски творци и дела, кои третиот свијок на македонската сцена ќе го извлечат од сферата на визијата и ќе го направат стварност пред слободна Македонија да ги роди своите големи уметници.

МОЛИЕРОВИОТ ОПУС

1655: „Ветрогон“
1656: „Љубовна кавга“
1659: „Смешни прециози“
1660: „Зганарел“ или „Вообразено рогле“
1661: „Дон Гарсија Наварски“; „Школа за мажи“; „Натрапници“
1662: „Школа за жени“
1663: Критика на „Школа за жени“; „Версајска импровизација“
1664: „Брак на сила“; „Елидска принцеза“ „Тартиф“ (1664 забранет, повторно забранет 1667, а во 1669 година дозволено неговото изведување)
1665: „Дон Жуан“ или „Камена гозба“; „Љубовта како лекар“
1666: „Со сила лекар“; „Мелисерта“; „Мизантроп“
1667: „Комична пасторала“; „Сицилијанец“ или „Љубовта сликар“
1668: „Амфитрион“; „Жорж Данден“; „Скржавец“
1669: „Господин Пурсоњак“
1670: „Сјајни љубовници“; „Граѓанинот-благородник“
1671: „Психа“ (во соработка со Корнеј, Кино и Лили); „Гаволштините на Скапен“; „Контеса Д'Ескарбања“
1672: „Учени жени“
1673: „Вообразен болен“

Со името на Молиер, иако под сомневање, се доведуваат и фарсите „Летачки лекар“ и „Барбуеовата љубомора“, создадени меѓу 1645 и 1658 година.

67 Весник „20 Јули“, бр. 2, год. I, 20 април 1924, София.

68 Настојуваме да ги провериме списоците на македонските театарски трупи што дејствувале по 1924 година, меѓутоа името на Тодор Јорданов не го сретнавме. Единствено во 1941 година го среќаваме како технички директор на Народниот театар од Софија. Доколку се работи за иста личност, тоа значи дека и тој потклекнал на притисоците што уследија по 1924 година.

69 „Устрем“, бр. 24, год. I, 1 јули 1924 година, София.

70 Исто.

71 Исто.

Знаеме единствено со сигурност дека крвавите настани што уследија само еден месец од денот кога Церов ги пишуваше овие редови, ќе ја обезглават македонската интелигенција сè додека во 1935 година одново не се формира еден нов литературен круг околу весникот **„Македонски вести“** на **Ангел Динев,**[72] а само по неколку години и **Македонскиот литературен кружок** на чие чело изби **Никола Јонков Вапцаров**, иако по некоја чудна закономерност, веднаш по замирањето на културно-уметничката дејност среде македонската емиграција во Бугарија, неговото јадро се пренесе во вардарскиот дел на Македонија **(Васил Иљоски, Антон Панов, Ристо Крле, Кочо Рацин** и др.)

Во Бугарија, во овој временски интервал, остана да истрајува Војдан Чернодрински, иако и тој извлече сериозни поуки од судирот со помладата генерација. Небаре прифаќајќи ги критиките на Јорданов, Церов и другите собрани околу младинскиот весник „Устрем“, тој се обиде да го надополни и направи поразновиден и без тоа својот богат драмски опус. Ги напиша историските психолошки драми **„Слав Драгота** и **„Духот на слободата“.** Во првиот текст, посветен на битката кај Беласица во 1014 година, како и во текстот „Духот на слободата“ кој се инспирира од Илинденското востание, нема ни трага од патетичност и романтичарска глорификација на македонското минато. Тоа се пред сè психолошки драми, лоцирани врз одреден историски фон. Драмата **„Цар Пир“** напишана исто така во овој период се нурка уште во подалечното минато, додека драмата **„Бурите крај Вардар“** веќе е со современа тема и неа секако со задоволство би ја изведувал Тодор Јорданов со својот „Македонски народен театар“, бидејќи таа како да беше напишана токму по неговите рецепти, изнесени во програмската статија „Македонскиот народен театар“.

Така, напорите на Тодор Јорданов, Никола Церов и на многумина други театарски ентузијасти не останаа без одзив. Парадоксот на македонската трагична судбина е во тоа што овие ургентни потреби на денот не ги остварија оние кои за тоа имаа најмногу предиспозиции и квалификации, туку Војдан Чернодрински, кој беше првиот што се најде на удар при нивниот обид да се пресметаат со конзерватизмот и традиционализмот, како предуслов да се заора нова бразда во македонската драмска литература, да создадат македонски национален театар кој нема да заостанува зад современите естетички барања и иновации.

Впрочем, тие самите се плашеа дека историјата на македонската драма и театар ќе остане празна и непополнета. И единствено во тоа се преварија. Неа во голем дел ја исполни Војдан Чернодрински и цела една плејада од драмски автори кои, почнувајќи од 1928 година, ги поставија темелите на македонската битово-социјална драма.

Но, независно од тоа што нивните амбиции останаа повеќе најавени одошто остварени, а некои потклекнаа и ги изневерија своите младешки идеали, сепак на сите овие вљубеници во литературниот збор, на сценската и музичка уметност, им припаѓа заслужено место во историјата на нашата литература и театар, ако ништо друго тогаш само заради обидот да ги поткренат македонската уметност и култура на едно повисоко ниво, да ги вклучат во крвотокот на современите естетски преокупации и достигнувања.

Нескриена намера на овој наш оглед е да го овозможи токму тоа.

---

72 Д-р Блаже Ристовски: Кон прашањето за литературата на Македонците на други јазици (Книжевниот круг на „Македонски вести“), Појави и профили, I, Студентски збор, 1982, Скопје.

Театарски почетоци

КАНАДА

Речиси цел век по појавата на канадската литература на француски јазик (постои и онаа на англиски), почнува да се развива канадскиот театар на француски јазик. Вистинскиот театар е поврзан со името на П. Лего којшто ја основа Дружината Сен-Лоран во текот на Втората светска војна, а подоцна се формира и Театарот на Новиот свет.

Првите изведби се со делата на отец Гистав Ламарш (р. 1895), потоа на Рина Лание „Селски театар“ (1951), Феликс Леклер (р. 1914), на комедиите од Грасиен Желинас („Петел“ 1950), Андре Лорандо, Робер Ели, Марсел Дибе, Франсоа Лоранже — сите автори на психолошки драми, додека Пол Тупен пишува трагедии („Брут“ 1952). Жак Лангиран е приврзаник на фантастични теми, на „театарот на апсурдот“ во духот на Јонеско и Шеаде.

ПРЕТСТАВА ЗА 10 ВЕЧЕРИ

Како драмски род, мистеријата е најприсутна во францускиот театар во XV век.

● Мистеријата за Христосовото страдање од Есташ Маркаде во почетокот на XV век е напишана во 25.000 стихови и претставува прво дело во кое се јавува драмско единство, поврзувајќи ги распетието и воскреснувањето со раѓањето.

● Мистеријата за Христосовото страдање од Арну Гребан во 1450 година го игра Братството на Христосовото раѓање во Париз. Оваа мистерија има 35.000 стихови и 225 лица! За нејзиното изведување биле потребни четири дена.

● Мистеријата за Христосовото страдање од Жан Мишел (во 1486 година) има дури 65.000 стихови, па за нејзиното изведување се потребни 10 дена!

ФИНСКА

Карло Бергом (1843—1906) е основач на модерниот театар во Финска, земја со 5 милиони жители во која денес работат околу 90 театри од кои 40 се субвенционирани.

Современици на Бергом се писателот Алексис Киви (1834—1872) и писателката Мина Кант (1844—1897) чии дела и денес го сочинуваат репертоарскиот костур во финските театри.

Најважни дела на Киви се: трагедијата „Кулерво“ (1864), реалистичната комедија „Чевларот од пустина“ (по 1864), библиската драма „Леа“ и комедиите „Свршувачка“ и „Ден и ноќ“. Мина Кант е авторка на социјални драми и нејзини најуспешни творби се „Жената на работникот“ (1885) и „Ана-Лиза“ (1895).

Други значајни драмски писатели на преминот на вековите се Јоханес Линанкоски (1869—1913), Лаури Харла (1890—1944) и Марија Јотуни (1880—1943).

Револуционерните аспекти на „Македонска крвава свадба“

Наум ПАНОВСКИ

„Верди е морте“. Со овој краток, но жесток извик Бертолучи го започнува своето ремек-дело „Cento Nove“, означувајќи го на тој начин крајот на едно столетие, крајот на едно време, крајот можеби на цела една епоха за својата средина и почетокот на новото сурово столетие, полно со војни, кошмари, но полно и со револуционерни промени кои апсолутно ќе го одбележат целото ова време.

Тој почеток на векот за Македонија и за македонскиот народ, кој единствен на балканската ветрометина сеуште болува во породилни болки и се прпелка во крв и измет, има повеќекратно значење. Се работи не само за судбински, општествено-политички релевантни настани и превирања, забрзано подготвување и развој на национално-ослободителна и социјална револуција, туку пошироко, на планот на културата и уметноста се одигрува процес кој со своето делување има огромно значење и за самото национално-ослободително движење, за македонската култура воопшто, а посебно за македонската драма и театарот.

Се работи не само за првенецот, премиерата на **„Македонска крвава свадба“** од Војдан Чернодрински и основањето на театарот **„Скрб и утеха“**, во процесот на создавањето на националната драма и театар, туку и за општествено-политичкото функционирање на тој чин, во одредените историски услови. Во таа смисла таа ќе биде и зрел чин на една култура и мобилизаторско-катализаторски агенс на револуционерната состојба.

Во текот на летото на таа 1900 година во Софија, после неколку години, повторно се наоѓа собрана групата на некогашните студенти истомисленици и некогашни членови на културно-просветниот кружок „Македонски Зговор“, кои во втората половина на деведесеттите години на минатиот век, со своите театарски прирелби меѓу македонската емиграција во Софија, а особено меѓу студентската младина, стимулативно делуваа на будењето на националноослободителната и револуционерна свест.

Оваа група млади повторно ќе биде собрана таму после своето учителување во Македонија, каде што веќе ја искусила практиката на тотална негација на својот народ, или после понатамошното студирање во Европа, каде што престојувајќи во средини и простори со побогата култура и полиберални идеи, ја сфатила можноста и снагата на уметноста. Тие, со снагата на својот младешки бунт веднаш ќе забележат лека во животот на македонската емиграција во Софија постои една огромна празнина на планот на културата. Чувствувајќи дека таа празнина на културно делување мора да биде исполнета со вистински адекватен чин на општествено-политичките и социјалните настани во Македонија, оваа група студенти — сега театарски ентузијасти и симпатизери на револуционерното движење, кои, како што сами велат **„веќе одамна се заразени со театарска болест“**, решава да ја обнови својата некогашна театарска дејност, да внесе свежи струења во мислењата на македонското население, да ја активира реализацијата не само на своите револуционерни сакања и стремежи, туку и да го прошири кругот на своите истомисленици. Нивниот стремеж театарот да стане трибина од која ќе агитира револуционерното движење, најдобро го илустрира самиот Чернодрински:

„Мислата да ја обновиме нашата театарска дејност беше општа кај сите. Силно развиеното дело во лицето на Врховниот македонски комитет под претседателство на Б. Сарафов имаше потреба, голема потреба од рељефно претставување на тешката положба на македонскиот роб под беговско-турската тиранија. Даваните вечеринки од 1897 — 1900 година беа суви, без македонски патриотски објект и колорит... Но, ние веќе бевме станале 19—21—22-годишни. Желбата да направиме нешто покултурно и уметничко беше зголемена. Најмалку требаше да имаме една пиеса на македонски говор од македонскиот живот, макар во две дејствија. Но, кој да ја напише? Никој не се нафаќаше. Остануваше секој да крои и да мисли. И јас се помачив да мислам. Замислив едно а излезе сосема друго. Замислив да скицирам свршувачка на двајца заљубени без благослов на агата-поџак во селото, а напишав свадба, ‚крвава свадба‘“.[1]

Понатамошниот развој на настаните во периодот на подготвувањето на делото за изведување, а и самата премиера, уште повеќе ја потенцираат поврзаноста на македонската национално-ослободителна револуција и театарскиот обид на актерите — аматери собрани околу Чернодрински. Во тој контекст особено е значајна самата премиера на „Македонска крвава свадба“, која, како во зовриен котел, во сосема ненормални услови, е изведена на 7 ноември 1900 година во салонот на „Славјанска беседа“ во Софија.

Поради поранешното делување на Чернодрински и другарите и заради нивната популарност од времето на „Македонски зговор“ низ Софија многу брзо се пронесува гласот за подготовката на претставата, а за нејзината премиера владее големо интересирање меѓу македонската емиграција и младината, но не само кај нив. Интерес за таа премиера има и на другата страна. На бугарските власти и на полицијата им пречи активноста на тогашната млада македонска интелигенција и нејзиното собирање околу револуционерно-ослободителните идеи, затоа, тие со сите сили се трудат да го оневозможат изведувањето на „Македонска крвава свадба“. Објаснувајќи ја таа претпремиерна атмосфера на притисоци од сите страни, **Стефан Каракостов** во својот оглед **„Мичатото на театарот во Македонија“**, според наводите на **Александар Алексиев**, истакнува: **„Изведувањето на оваа пиеса**

1 Војдан Чернодрински: Собрани дела, том 4, стр. 32

уште при првото поставување не минува без инциденти. Поради интервенцијата на туѓо правителство кај министерот претседател Тодор Иванчев, пиесата се забранува од власта, но претставата се одржува под силна заштита на вооружени четници".

Тоа директно и оружено поврзување на борците и актерите, или пошироко гледано и сфатено, како поврзување на револуцијата и уметноста, и целата таа зовриена атмосфера околу премиерата и на самиот ден на премиерата, го опишува самиот Чернодрински во своите Спомени:

„На седми попладнето сета полициска коњичка стража се наоѓаше околу „Славјанска беседа". А внатре, на сцената и на галеријата беше полно со вооружени четници и актери. Влезот на „Беседата" не беше заземен, но забранија да се продаваат влезници. Околу шест часот касата повторно се отвори и публиката се толпеше за набавка на влезници. Околу седум и пол часот во салонот веќе се наоѓаа неколку посетители, седнати на столови. Ние, нестрпливите актери се разделивме, едни насиправме со едно око низ продупчената завеса на салонот. Меѓу тие што влегуваа дојдоа и тројца кои без да им покажат некакви влезници на редарите, седнаа во првиот ред. Славчо Ковачев, тогашен секретар на комитетот, откако беше известен за тоа, отиде кај тројцата и им побара влезници. Тие му рекоа дека се гратис и можат да седнат на местата определени за гратис. На Ковачев му прекипува и му удира шлаканица на едниот, најважниот од тројцата. Удреният станува, вади кама и му пријдува на Ковачев. Неговите двајца другари му ги фаќаат рацете и го спречуваат крвопролевањето. Збркката и шумот предизвикани од столовите и викотниците во салонот предизвика тревога меѓу актерите и четниците. Ние сите, со оружјето со кое располагавме, навлеговме во салонот. Благодарение на благоразумноста или на стравот — тројцата побрзаа да излезат и ние, актерите, се прибравме на сцената во очекување да започне претставата."[2]

Дека оваа премиера уште пред самото нејзино одржување го прошири својот театарски домен и почна да функционира како политички чин, воспоставувајќи на тој начин повратна, заемна, апологетска, заштитничка корелација меѓу театарот и револуционерно-прогресивните снаги говори и овој пример:

„Првата претстава е изведена во 1900 година во салонот на „Славјанска беседа". И покрај забраната на нашата и турската влада — легацијата во Софија — тогашниот градоначалник на Софија Митович дава заповед за растурање на публиката со коњичка стража (за демагогија пред турската легација). Но, и покрај тоа улиците се исполнија со народ. Артистите не можат да влезат во салонот. Тогаш, тие ризикувајќи го животот се провлекуваат под коњите. Публиката, гледајќи го тоа, ја обзема национално чувство и со јуриш и ура, таа влегува во салонот".

Во тоа време во театарот дошле македонските револуционери (заедно со своите четници) Славчо Ковачев и Борис Сарафов, (брат на артистот Крсто Сарафов). Тие ѝ се спротивставуваат на стражата со извадени револвери и возбудени викаат: **„'Македонска крвава свадба' ќе се игра оваа вечер, а одбраната е тука"**, покажувајќи на парабелумите.

„Публиката окуражена со тоа, со громко ура се провлекува под коњите, навлегува во театарот и со нестрпливост чека да се крене завесата."

Причината за така големотоо интересирање за овој театарски настан е се разбира, за тоа време и за тие услови, атрактивниот текст, односно изборот на темата со кој тој се бави, нејзината блискост и занимливост. Експлоатирајќи вистински настан кој се случил на чифликот на еден ага во Македонија, а земен од написот во **„Реформи"**, текстот на претставата, на импресивен начин ни претставува едноставна и потресна сторија за сиромашниот овчар Спасе и неговата љубена Цвета, која ќе биде грабната од бескрупулозниот велепоседник Осман-бег, а против него, во одбрана на заљубените и во одбрана на слободата, ќе се крене целото село. На фонот на ова сиже, со изострен судир помеѓу Спасе и народот од една страна и Осман-бег и турската власт од друга страна, со препознатливи и типски оформени ситуации и карактери директно земени од суровото секојдневие, се испреплетуваат, се судруваат бескрупулозната економска експлоатација и социјалната неправда: националното ропство и желбата и обидите на поединци да се спротивстават на злото, да **„кренат глава и комити да станат"**, настојувањата индивидуалниот чин на бунтот да се претвори во вооружена социјална, национално-ослободителна револуција. Одликувајќи се и со други позитивни особини, како што се македонскиот јазик, познат и разбирлив на широк круг гледачи, едноставен и секојдневен дијалог, блиска и некомпликувана фабула, богатство на народни обичаи и верувања, јасно издиференцирани односи меѓу ликовите, веродостојно пренесени познати простори на настани, драмскиот текст станува еден аргумент повеќе за одушевен и еуфоричен прием на претставата. Тоа се гледало не само на лицата на присутните, кои блескаа од радост и одушевување, туку и на нивните тажни и насолзени очи, растреперени од возбуда. Тој час на масовно восхитување и занес, на интензивно стопување на театарскиот чин со судбината на народот на кој припаѓа, идентификацијата на публиката со животот на сценатa, го издига на повисок и порелевантен општествен степен, претворувајќи го од место на чиста забава, како што театарот многу често бил третиран во историјата, во сериозно и моќно револуционерно оружје. Театарот, вршејќи од една страна културно-просветна и уметничка мисија, од друга страна, во овој случај, со своето јасно и директно општествено-политичко ангажирање станува свест за револуционерната и националната припадност. Со тоа, со своето функционирање, тоа остварува еден степен на општествена и политичка слобода, а го проширува и својот уметнички и општествен простор, мобилизирајќи нови снаги за реализација на револуцијата и освојување на нови слободи.

Таа напната премиерна атмосфера, полна со енергија и набој, поточно речено театарскиот чин кој се случи, има допирни точки со еден друг настан, поточно со театарскиот скандал кој се случи само 4 години порано, 1896 година во Париз. Се работи, всушност, за премиерното изведување на познатото дело на **Жари „Крал Иби"**. И покрај тоа што мотивите заради кои се крена целата париска јавност и заради кои се наелектризира атмосферата не се истите со примерот на „Македонска крвава свадба", во поширока смисла на сфаќање и согледување на односите на театарот со општествените настани можат да се изведат некои релевантни сознанија кои ги доведуваат во врска овие две театарски субверзии.

Премиерата на „Крал Иби" пред сè е атак на дотогашното сфаќање на театарот, атак на неговата реалистичка естетика и извонреден Жариев обид — од театарско дело и театарска претстава да создаде свет за себе кој нема да го одразува реалниот свет, туку ќе биде јак и остар критички став за него. А тоа само значи дека во дотогашниот граѓански театар се одиграл револуционерен чин кој го револуционизирал театарот во неговата најдобра смисла, менувајќи ја

2 Војдан Чернодрински: Собрани дела, том 4, стр. 38

радикално неговата реалистичка естетика, неговата општествена функција и неговиот востановен граѓански концепт. На тој начин, тоа прво изведување на „Крал Иби“ го надминува значењето на сопствената премиера и со своето повеќеслојно и повеќезначно делување прераснува во револуционерен театар, а истовремено делувајќи субверзивно од друга страна во однос на тогашните искуства и поимања за театарот. Точно тука, на тој простор на афирмација на театарските идеи, револуционизирање на театарот и идејата за него, и пошироко револуционизирање на општеството, можно е и доведување во врска или вкрстување на овие две премиери.

Меѓутоа, за каква револуционерност и од какви идејно-естетски позиции делува „Македонска крвава свадба“. Секако дека не на ист начин како и Жариевото дело. Напротив, на план на естетиката оваа претстава не донесува ништо ново, во однос на тогашното театарско искуство. И покрај искренит обид, во пошироко значење, да ги досегне рамките на реализмот, „Македонска крвава свадба“ е работена како **„исечок од животот на македонскиот роб“**, надоврзувајќи се на извесен начин на тогашните литерарни традиции, експлоатирајќи го во доволна мера националниот фолклор и користејќи се и со романтичарски елементи, се издигнува на ниво на зрел политичко-народен битов театар. Нејзината револуционерност и афирмативност во однос на дотогашната културна традиција од една страна, се воспоставува со самиот факт дека е тоа прв целовечерен драмски обид во културата на македонскиот народ, а од друга страна, таа како револуционерен чин и политички театар се воспоставува со обидите што поверно да го отслика појавниот свет и што поверно и поадекватно да ја претстави мачната состојба на поробените Македонци, пред сè на планот на идеите и темите, во проблематиката со која се бави, а потоа и со директното општествено-револуционерно делување врз гледачите во правец на создавање на таква состојба и такви општествени услови, во кои народните маси што побрзо и во што поголем број ќе се приклучат кон национално-ослободителната револуција која се подготвуваше. Во однос на општествено-политичките настани и на официјалната власт, премиерата на „Македонска крвава свадба“ се воспоставува и како субверзивен чин со својата културолошка, еманципаторска, политичка и идеолошка мисија и станува опасност на која владеачките интереси мораат да се спротивстават.

Сето ова нè наведува на заклучок дека и покрај тоа што тоа е, пред сè од естетски причини, како што вели Дивињо **„театар во кој не се одиграла револуција“**, тој сепак претставува револуционерен театар. За разлика од Француската буржоаска револуција од 1789 година, за која и зборува Дивињо, тврдејќи дека ја испуштила историската шанса да создаде театар, македонската национално-ослободителна револуција со премиерата на „Македонска крвава свадба“ и нешто подоцна со основањето на театарот „Скрб и утеха“ создаде сопствен револуционерен театар. Меѓутоа, мораме да истакнеме дека и оваа идеја на Дивињо со овој театар не е доведена до крај. Групата на Чернодрински реализира револуционерен театар на планот на идеите, темите, пред сè на планот на литературата, но несвесно, веројатно заради недостаток на театарско искуство, ги запоставува естетските и театарските аспекти на револуционизирање на театарот и со тоа ја испушта можноста и историската шанса да оствари потполн револуционерен чин кој повеќезначно ќе делува на нас. Случајот на оваа премиера, а и подоцна случајот со делувањето на театарот „Скрб и утеха“ од денешното искуство на театарски тенденции и општествено-политички и револуционерни настани во текот на овој век, може да се посматра како обид за воспоставување модел на политички театар, кој во историјата на театарот на XX век ќе се појави и ќе се развива во неколку естетско-теоретски правци и движења. Пред сè, станува збор за линијата што своето тежиште ќе го започне во експресионизмот, па потоа преку политичкиот театар на **Ервин Пискатор** ќе се развива понатаму, за да може свој вистински театарски модел да најде во артикулираните идеи и театарската практика на **Бертолт Брехт**; во истиот овој контекст значајни се концептите и искуствата на американскиот авангарден театар од шеесеттите години, особено теоријата и практиката на **„Ливинговците“**, чии што општествено-политички ангажман и артикулирани идеи за театарот како револуционерно јадро, претставува главно упориште на радикалниот политички театар.

За аспектите на пошироките одек на премиерата на „Македонска крвава свадба“, нејзиното идеолошко-политичко функционирање и ангажман во тие историски околности свое мислење ќе изнесат и нејзините современици. Во приказот за премиерата, „Реформи“, кои излегуваат во Софија, во својот број од 13 ноември 1900 година го донесуваат следново:

„Како што соопштивме во последниот број на „Реформи“, трагедијата 'Македонска крвава свадба' првпат беше изведена на 7 о.м. вечерта во салонот на ‚Славјанска беседа‘. Претставата беше дадена во полза на македонското ослободително дело. Трагедијата беше изведена од аматери и аматерки — Македонци. Салонот беше преполн со публика, повеќето Македонци. Многумина беа вратени, бидејќи немаше место. Меѓу присутните беа и г. Д. Марков, бивш дипломатски агент во Цариград и г. Ст Заимов.

Младите актери и актерки ги играа своите улоги со вештина која ги зачуди сите присутни. Г-ца А. Размова која ја имаше првата женска улога, играше превосходно и публиката ја награди со ракоплескање и браво. Пофалба заслужуваат и г-ца Р. Христова, М. Мискинова и г. В. Милчинов во улогата на Осман-бег, чифликсајбија. Тој претставуваше вистински тип на оние крвници — злосторници кои толку многу изобилствуваат во нашата татковина, кои ги запустуваат огништата на нашите браќа и кои се носители на срамот и обесчестувањето на нивните семејства.

Тој беше толку многу задлабочен во својата улога, така што многумина од нашите несрекни Македонци, скрцаа со забите и кога накрај Спасе овчарот му заби нож во градите, громко ракоплескање ја пречека справедливата казна на злосторникот. Двајцата браќа К. и А. Златареви во улогите на дедо Кузман и Трајан, негов син, беа неповторливи. Убаво играше и В. П. Георгиев како Спасе.

Трагедијата, како што се гледа, од самиот наслов го претставува несносниот живот на Македонецот под тиранијата на Турчинот. Со некои поправки што ќе се направат, трагедијата ќе биде многу поуспешна.

Бидејќи пиесата беше примена со големо одушевување, Софиското македоно-одринско друштво ќе ја изведе по вторпат.

Им искажуваме од страна на Софиското македоно-одринско друштво топла благодарност на аматерите и на аматерките кои со готовност се прифатија да му помогнат на делото.“[3]

Тоа инсистирање дека претставата е изведена во наменски и специјални цели, со јасни и одредени барања и револуционерни премиси, експли-

3 В. Чернодрински: Собрани дела, том 4, стр. 179

цитно ни ја открива смислата и улогата на оваа претстава. „Реформи“ во овој контекст, по повод оваа претстава и нејзината катализаторска дејност неколку недели подоцна повторно ќе се огласат:

„На 20 о. м. пиесата ‚Македонска крвава свадба‘ од Чернодрински беше по вторпат изведена во салонот на ‚Славјанска беседа‘. Како и првиот пат, салонот беше преполн со публика. Вторите места и галеријата беа буквално преполни. Многумина беа принудени да се вратат бидејќи немаше место, многумина прифатија да стојат простум.

Пиесата овојпат беше изведена со особена живост и мајсторство од аматерите артисти и артистки. Г-ѓа Христова во улогата на баба Кузманица играше со голема вештина. Г-ца Иванова, мајката на Цвета беше целосно задлабочена во чувството на несреќната мајка на која ѝ е грабната рожбата. Г-ца Размова играше уште со поголема задлабоченост, како вистинска артистка. Г-ца Мискинова во улогата на Митра, жена на Богдан, претстави извонредна домаќинка. Исто и Иванов, А. и К. Златарев, Н. и К. Размови, Христов и В. П. Георгиев ги играа своите улоги со потребна вештина.

За жал, уште пред да почне изведбата стана една мала тажна случка, која благодарение на покажаната благоразумност беше отстранета. Претставата заврши со бурно ракоплескање и за авторот и за артистите кои не жалеа труд да го помогнат ослободителното дело за што, сметаме дека тоа е наша обврска, повторно им се заблагодаруваме“[4]

Веруваме дека е разбирливо зошто бил ваков односот кон оваа претстава, зошто активноста на оваа театарска група мора насекаде да предизвикувала големо интересирање. Заради тоа, со истата цел за будење на националноослободителна свест и револуционерниот дух на македонскиот народ, делувајќи значи од платформата на револуционерното движење, групата, веднаш, уште во текот на наредниот месец тргнува на своето прво гостување. Тоа е нивната божикна претстава во Пловдив.

Големиот успех на претставата и воспоставувањето на нејзината релевантна комуникација на планот на револуционизирање на постојната состојба, на младиот и виспрен Чернодрински му раѓа нови идеи. Сметајќи дека прометејскиот оган на оваа претстава мора да го осветлува патот на културната еманципација и патот на националноослободителната и социјално-револуционерната свест и дејност на секој Македонец, Чернодрински решава да формира постојана патувачка театарска дружина, која уште подлабоко и поангажирано ќе ја афирмира идејата за национална и социјална слобода. Затоа, веднаш по враќањето од Пловдив, тој приоѓа кон реализирање на оваа своја идеја. Најнапред врши реорганизација на групата која ја изведе премиерата на ‚Македонска крвава свадба‘, собира и доведува во трупата млади и нови луѓе а потоа ја преработува претставата и под името ‚Македонска драматическа група Скрб и утеха‘ повторно настапува на 13 мај 1901 година во салонот на „Славјанска беседа“. Со финансиските средства добиени од оваа претстава, Чернодрински ја поправа материјалната состојба на трупата, а за да може до крај да ја оствари својата идеја за турнеа по внатрешноста, тој се обраќа за финансиска помош до Македонскиот врховен комитет.

„По големи молби“ — пишуваше подоцна Чернодрински, „Врховниот македонски комитет издвои 500 лева заемнообразно и околу 20 мај трупата тргна преку Враца за Лом и Видин а оттаму по Дунав преку Русе за Тутракан и Силистра и обратно преку Разград и Шумен за Варна и преку Ески-Џумаја, Плевен, се врати во Софија“.[6]

Оваа соработка на Македонскиот врховен комитет и театарската трупа „Скрб и утеха“ на планот на финансирање продолжува и понатаму, особено после првата, многу успешна турнеја, кога Комитетот сфати од колкава голема корист може да биде театарот и кога се наметна со своето покровителство над театарот. За таа соработка, која особено е остварувана за време на големата турнеја во 1901/1902 година, македонскиот театролог Александар Алексиев вели:

„Се разбира, одредено влијание за масовниот прием на македонскиот театар, особено во внатрешноста на Бугарија, има и следниот факт. Станува збор за ‚покровителството‘ што си го измисли Врховниот македоно-одрински комитет врз театарот на Чернодрински и тоа уште кога тој ја формира ‚Скрб и утеха‘, обезбедувајќи им на тој начин значителни приходи на македонските братства во Бугарија, што инаку беа под негова контрола. Како што видовме, допирите на ‚Скрб и утеха‘ со Врховниот комитет започнуваат со барањето на позајмица во износ од 500 лева. Потоа Чернодрински добил уште две позајмици и тоа на 20 април и на 10 ноември 1901 година, такашто пред овој Комитет се задолжил со вкупно 900 лева. И тоа е сè што неговиот театар добил од Врховниот комитет. А што тој нему му дал, најубаво се гледа од искажувањето на Чернодрински кој во една скица за автобиографијата вели дека скоро ‚педесет проценти од своите приходи македонскиот драмски театар одделувал во полза на секое македонско друштво‘ во градовите каде постоеле. Од Окружното на Врховниот македоно-одрински комитет под бр. 978 од 11 октомври 1901 година, сочувано во заоставнината на Чернодрински, дознаваме и многу други детали во врска со она ‚покровителство‘. Всушност, повикувајќи се на одлуката на IX-от редовен македоно-одрински конгрес, како и на протоколарното решение на Врховниот комитет од 10 октомври, македонската театарска трупа ‚Скрб и утеха‘ без многу женирање се става под закрила на овој Комитет и тоа поради две цели: ‚да му даде можност на слободниот Бугарин да се запознае поблизу со животот и страдањата на својот поробен брат отаде Рила и Пирин‘, а истовремено да се обезбеди и материјална полза. За да се постигне тоа, на трупата ѝ се наметнуваат следниве услови:

1. Претставите ќе се даваат во полза на месните македоно-одрински братства.

2. Билетите ќе се продаваат од дружбите и парите ќе се собираат од благајникот на Дружбата.

3. Од чистиот приход дружбите ќе задржуваат за себе 25% ако приходот е до 200 лева, за повеќе од 200 лева 35%, а за повеќе од 400 лева 40%. Остатокот од сумата служи за издршка на трупата.“[7]

Меѓутоа, незадоволен од ова наметнато покровителство, а и соочен со сè поголемиот судир на двете крила во македонското револуционерно движење, сè позаостретите односи помеѓу Врховниот и Централниот комитет, а работејќи и создавајќи на територија која беше под апсолутна контрола и власт на Врховизмот, Чернодрински решава да се оттргне од влијанието на Врховниот комитет и во однос на двете струи да заземе индивидуален и независен став, но помагајќи ги и понатаму македонските братства. Тие свои негодувања тој и јавно ќе ги искаже:

4 В. Чернодрински: Собрани дела, том 4, стр. 180

6 В. Чернодрински: Собрани дела, том 4, стр. 42

7 А. Алексиев: Основоположниците на македонската драмска литература, стр. 68

„Сметаме за нужно да соопштиме дека трупата ни е поставена на самостојна почва и дека не ѝ припаѓа ни на една од двете постојни Организации. Таа ја следи благородната цел на бугарската сцена да изведува пиеси кои директно или индиректно ги одразуваат неподносливите теглила на робот во Македонија и Одринско со што таа не е далеку од тоа да им помага на двете Организации".[8]

И покрај тоа што трупата на својата прва турнеја има големи тешкотии и тоа пред сѐ од организацио-технички карактер, кои се одразуваат на самиот квалитет, идејно-политичкото функционирање на претставата и нејзиниот општествен ангажман не е доведен во прашање. Напротив, нејзиното влијание сѐ повеќе расте. Сето ова го наведува Чернодрински на заклучок дека е неопходно да продолжи со таквата работа, па затоа, уште во текот на истата 1901 година тргнува на нова турнеја која ќе трае од септември до март 1902. За ова голема и тешка турнеја, особено тешка за времето во кое е организирана, како и следната, која ќе биде организирана во текот на другата година, со сигурност може да се тврди дека Чернодрински уште потесно и попрактично ја поврзува својата дејност со националноослободителното движење и поактивно ја вклучува својата театарска трупа во револуционерниот живот на својата татковина. Слушајќи го зовриениот пулс на својот народ, тој целиот живот на својот театар го насочува во правец на мобилизација на сите снаги за судбоносните денови кои се очекуваа и се подготвуваа. Така, сакајќи да ја зајакне не само својата трупа, туку и пошироко нејзината национално-револуционерна дејност, на репертоарот на театарот Чернодриски ќе постави повеќе дела на македонски јазик, кои сам ги пишува или ги пишува некој од потенцијалните и повидни членови на театарот. На тој начин Чернодрински ќе создаде македонски национален репертоар, со дела кои обработуваат македонски теми и идеи и кои се напишани на македонски јазик. Таквиот репертоар ќе биде од голема важност, не само заради тоа што во тие мачни времиња на сцената се слушаше македонски збор и на тој начин се сочувуваше македонската самобитност, не само заради тоа што по пат на уметничко делување се издигаше духот на слободата и не само заради тоа што театарот стана трибина на револуцијата, туку затоа што по многубројните настапи, после секоја претстава се случува една специфична и автентична сцена. Огромен број млади и воодушевени гледачи, возбудени од тоа што го виделе на сцената, стојат во ред доброволно да се пријават за борба против поробувачите, за национална и социјална слобода. Таа слика се повторува многу често, но најсилен поттик на таквите чувства дава секако „Македонска крвава свадба". За нејзиното необично дејство говори и ова мислење на **д-р Воислав И. Илиќ**:

„„Македонска крвава свадба', таа сосем проста и строга македонска драма, се оваплотувала, осмислувала и дејствувала од отворена трибина. Слегувала директно во живи аудиториуми. Во почетокот, а и инаку, тој бил Македонскиот театар ‚Скрб и утеха' на В. Чернодрински, основан во Софија (1901), во емигрантска состојба и принуда, а функционално како прва културна институција од овој вид на македонскиот народ. На гледачи и гледачи таа драма им тутнувала в раце гламји и факели. Само единствен е примерот, вистина еклатантен, што го приведува С. Каракостов од спомените на Чернодрински, што е и подоцна посочуван: **директно по претставата на трагедијата на Спасе и Цвета во Софија, Лука Џеров формирал чета од Македонци-преселници и наскоро тргнал во Повардарјето, во планините на татковината за да се вклучи во борба против турскиот аскер. Чернодрински** бил во поповолна ситуација од сите други — своите мисли и пораки, политички и уметнички, да ги фрла од сцена, од вознемирена сцена и како реплики на сатирична комедија и како гнев на романтично-патриотска трагедија".[9]

Очигледно е дека во предвечерјето на Илинден, извонредната функција на Македонскиот театар „Скрб и утеха" му даде на самиот театар и на неговите членови една нова, можеби дури и профетска димензија, меѓутоа на ова ниво, со практичнополитичкото ангажирање и вклучување на борците во редовите на единиците на националноослободителната револуција, оваа театарска трупа на извесен начин антиципира едно друго, уште подинамично време кое ќе дојде, и еден друг театар кој ќе се роди директно во пазувите на самата револуција. Секако дека станува збор за **Театарот на народното ослободување**, кој е роден во текот на крвавата борба на нашата Народноослободителна борба и револуцијата. Немајќи време и простор да ги елаборираме уште повеќе карактеристиките и особините на Театарот на народното ослободување и театарските трупи создадени за време на НОБ, можеме да констатираме само дека тие во многу што се исти или се слични со естетско-теоретските и идејните карактеристики и аспекти на театарската трупа „Скрб и утеха", и дека тоа на овие простори е нормален континуитет на револуционерните идеи и перманентна борба за остварување на слободата.

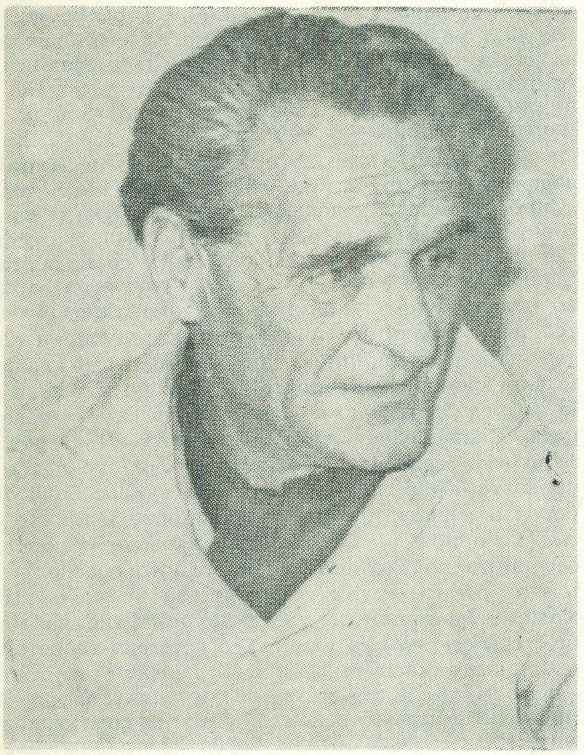
Трагичната судбина на Илинденското востание влијае и на самиот театар кој толку долго со душата и со телото беше со него. По трагичниот крај на Илинденското востание, во новонастаната ситуација, театарската трупа „Скрб и утеха" на Војдан Чернодрински ќе се обиде на светот да му ја пренесе и раскаже крвавата вистина на својот народ и историјата на востанието, но, за жал, нема да стигне многу далеку. Во своите големи и амбициозни настојувања да појде меѓу своите сонародници во Америка, „Скрб и утеха" ќе има само толку материјални средства да стигне до **Белград**, каде што во **Народното позориште и на Коларац** со голем успех ќе ја изведе „Македонска крвава свадба". После тоа, гостувајќи во уште неколку места во Србија и по враќањето во Софија, театарот го затвора својот ангажиран револуционерно-политички круг на делување, трансформирајќи ги едновремено и своите естетско-уметнички определувања и своите методи на ангажман. Меѓутоа, без оглед на тоа, останува фактот дека „Македонска крвава свадба", **„поминувајќи трновит и мрачен пат на ропство и како вечен факел осветлувајќи ги најтемните агли на страдањето на македонскиот роб"**, функционирајќи како влијателен и ангажиран општествено-политички народен театар, се воспоставува себе си во историјата на македонскиот народ како релевантен културно-револуционерен чин.

---

[8] Александар Алексиев: Основоположниците на македонската драмска литература, Култура, Скопје 1976, стр. 70

[9] В. Чернодрински: Собрани дела, том 5, стр. 219

IN MEMORIAM



ПРЕДРАГ ДИШЛЕНКОВИЌ

(1907—1983)

Драмскиот, филмскиот и телевизискиот актер Предраг Дишленковиќ-Прешо умре во својата 76-та година од животот. Во својата долга уметничка кариера Дишленковиќ се занимаваше и со режија. Како актер играше на повеќе професионални сцени кај нас — Битола, Кочани, Скопје... Во пензија замина како член на Драмскиот театар.

На комеморативната седница во Драмскиот театар Скопје за ликот на актерот и човекот Прешо Дишленковиќ говореа Ацо Стефановски, за дејноста на Прешо во Народниот театар во Битола, и Ристо Стефановски за вкупната уметничка дејност.

Реч на Ристо Стефановски:

Предраг-Прешо Дишленковиќ во текот на 76-годишното живеење и шестдецениското работење в театарската сфера, неспорно успеа да го наметне своето присуство во драмската дејност на Македонија. Имено, иако беше роден во Скопје, тој не им припаѓа само на вљубениците на драмската уметност во родниот град, туку, во исто време, и на театарската публика во голем број други културни центри во Републиката, па и доста пошироко, бидејќи беше осведочен доајен на сценската креација. Прешо втисна сопствен печат.

Ако се изостави предвоениот период во кој имаше повеќе темни одошто светли мигови, творечката способност на покојникот доживеа вистински полет дури по ослободувањето на Македонија, во доцната есен 1944. Оттогаш, таа се разгорува со несопирлива сила и со помал или поголем интензитет, постојано блескаше на сцената, слично на некоја од поблиските или подалечните ѕвезди распрснати низ бесконечниот космос.

Иако првенствено беше актер, Прешо напоредно и со не помал успех се занимаваше и со режија. Во тоа својство тој беше ангажиран во Драмскиот театар — Скопје, во кој работеше од 1957 до 1963, т.е. до заминувањето во пензија на заслужен одмор.

Во текот на овие шест години, меѓу другото, Прешо режираше 15 претстави од кои посебно внимание заслужува режијата на „Принцот и божјакот". Низа свои режиски реализации се обидуваше да ги освежи со нови идеи, со нови творечки приоди, прикажувајќи ги во своевидна светлина. Впрочем, режиите на Прешо се карактеризираа со нескротлив напор да се потенцира срцевината на носечката фабула, да се презентира она што беше најинтересно, најзначајно и највозбудливо.

Напоредно со ова Прешо реализира и 17 најразновидни улоги. Од нив, како што тоа е евидентирано во аналите на Драмскиот театар, тој реализирал 5 на куленатa, 6 на детската и толку на вечерната сцена. Самиот факт што како актер можеше да биде ангажиран на секоја од трите тогашни сцени, недвосмислено зборува за неговите способности, за неговите квалитети со ист или сличен успех да ги реализира сите роли, без оглед на тоа дали настапуваше скриен зад кулисите во името на марионетите, или пак директно пред публиката на детската или вечерната сцена. Така, со многу од своите настапи, Прешо знаеше да ја плени публиката. Неговите настапи, благодарејќи на повеќегодишното уметничко искуство, се карактеризираа со висока професионалност.

Остварените ликови во пиесите „Кога бранот бучи", „Автобиографија", „Ваташката трагедија" итн. потврдија дека Прешо беше комплетно физиономиран актер, кој неусилено, на најприроден можен начин и со ист успех ги толкуваше како „малите" така и „големите" роли, како трагичните така и комичните ликови.

Ова кратко потсетување за творечкиот лик на Прешо, не е никаков обид да се задоволи една куртоазна обврска, напротив има за цел да укаже дека ни сегашните ни идните театролози и други хроничари на културната историја, кога ќе станува збор за времето во кое живееше и работеше тој, не ќе можат да го заобиколат името на Прешо, бидејќи неговото дело е цврсто вградено во драмската уметност на Македонија, во театарскиот и филмскиот живот на нашата Република. Поради сето ова, сама по себе се наметнува обврската, а особено во моментот кога се простуваме од неговите посмртни останки, да се укаже дека спомените за неговиот прекрасен лик трајно ќе ги носат сите оние што го паметуваат од сцената или што го познаваат во приватниот живот. И дека во историскиот преглед на македонскиот театар и филм името на Предраг-Прешо Дишленковиќ ќе остане вечно евидентирано.

Нека му е вечна слава!

Во името на колегите, од Предраг Дишленковиќ се прости актерот Славко Нинов:

Многу често се пишува, се зборува и се знае дека бавењето со уметност обврзно подразбира и повлекува големи лишувања, иако на медиокритетот и малограѓанскиот менталитет уметникот им изгледа како суштество превосходно

флуидно, нешто што безмалку егзистира од природата. Во оваа претстава за уметникот ги нема лишувањата, ги нема долгите непресниени ноќи, бескрајните талкања од немило до недраго. Уметникот таа макотрпност ја прифаќа доброволно, зашто знае — уметноста и уметничкото творештво бараат ц е л човек.

Ако може да се зборува за луѓе во нашата средина што исцело и се посветиле на една уметност, од најраната младост до последниот здив, тогаш бездруго меѓу нив се наоѓа Предраг-Прешо Дишленковиќ, еден од доајените на сценската уметност кај нас, човек кој од возраста на кусите панталони до овој ден, што едно големо мнозинство на љубителите на глумата и не само нив ги растажи, не го напушти глумиштето, зашто тој тука наедно го даваше својот творечки придонес и се напојуваше на тој врток со нови, витални сокови, ете, сè до овој час. И најлапидарен поглед врз неговата биографија ќе ни го потврди, ова што беше речено...

Прешо е роден во 1907 одина во Скопје, а неговите родители се доселеници од Призрен. Скопје и актерското живеење во Македонија стануваат животна судбина на Предраг-Прешо Дишленковиќ, име што ќе се памети не само како долгогодишен театарски деец, туку и како постојана присутност во крвотокот на овој град, како и на многу други помали места во Македонија.

Уште во далечната 1923 Прешо влегува во скопскиот Театар како статист. Од тој момент веќе се зацврстува неговата судбина и никогаш, до крајот на животот, не ќе се откаже од глумата и од нејзините семоќни чаролии... Во условите на она време, како мошне млад човек, тој се обидува да се реализира во повеќе насоки на сценската уметност. Едно време го напушта Театарот и оди во вариете каде што смета дека може да се изнајдат нови изразни средства за сцената. Тој занес е толкав што дури и самиот во тогашно Скопје отвора школа за играње. Едно време го привлекува филмската уметност, зашто публиката е зафатена од еуфоријата на првите тонски филмови, па Прешо ќе стане директор на киното „Вардар“. Меѓутоа, Театарот и театарската шминка, ккао што имаат обичај да се изразат актерите, се длабоко влезени во младото суштество, желно да се искаже и да се оствари во феноменот на глумата. Прешо се враќа в театар. Меѓутоа, институционалниот вид на сценското творештво не го задоволува, па се определува за таканаречените патувачки театри, сеедно што таквите актери, малограѓанската свест ги третира безмалку како чергари. Седум години Прешо крстосува по Македонија, по панаѓурите, по кафеаните, по славите... во овие седум години можеби тој се здобива со највпечатливите опсервации за животот и за човекот, за скриените пулсации во него, што подоцна ќе му помогне да оствари една убава низа од сценски реализации во малкуте предвоени години, што пак ги поминува во скопскиот Театар.

Војната го затекнува во Скопје како актер во Театарот, но е принуден, како Србин по народност, да се пресели во Ниш, каде што го поминува периодот на војната. Веднаш по завршувањето на војната тој се враќа во родниот град каде што работи извесно време како актер, за потоа да се пресели во Битола, каде што повеќе години неуморно работи на издигањето на битолскиот Народен театар, неуморно работејќи и како режисер, и како актер, и како педагог на многу аматери што подоцна се определија за актерскиот позив, а некои од нив денес се видни имиња на македонското глумиште. Својата кариера Дишленковиќ ќе ја заврши, сепак, во родниот град како режисер на Куклената сцена при Драмскиот театар, сè до неговото пензионирање. Немирниот дух на Предраг Дишленковиќ го одведе речиси во сите медиуми на актерскиот исказ. За неговите роли денес постојат бројни записи во магнетотеката на Радио Скопје. Речиси и нема македонски филм во кој не е ликот на Дишленковиќ, а на телевизиската програма посебен успех тој постигна со куклената серија за деца „Силјан Штркот“, што самиот ја режираше, и на ликот на Жан во телевизиската драма „Златни години“.

Како што рековме понапред, и од ова кусо набројување на активностите на Предраг Дишленковиќ, се открива едно богато и плодно творечко присуство во македонската култура, што непрекинато трае речиси цели шеесет години. Тој, меѓутоа, ќе остане во трајно сеќавање, особено во Скопје и на еден друг, човечки план. Прешо Дишленковиќ беше познат, ценет и почитуван другар од сите генерации во Скопје, зашто неговото другарување се протегаше од неговите врсници, изразито градски луѓе, до врсниците на неговиот син Гоќица што сè уште го носи под мишка „Политикиниот забавник“ и стриповите за Том и Џери. Голем е, значи, бројот на оние што денес останаа со еден другар помалку, на многу боемски седенки еден стол ќе остане празен и една чаша постојано ќе биде полна. Па сепак, Прешо ќе шета во нашето сеќавање од избледените фотографии на изгладнетиот младич во беспрекорна облека, до живата присутност во бистрото „Париз“ во Трговскиот центар, што остана без својата жива маскота, околу која се собираа на жив и убав разговор претставници на сите генерации.

ИСТРАЖУВАЊА

Молиер на професионалните драмски сцени во Македонија

Иван ИВАНОВСКИ

Постои мислење, иако тоа не може да се земе како апсолутно точно, дека најголемиот француски и светски комедиограф **Жан Батист Поклен — Молиер (1622—1673)** напишал триесетина комедиографски дела, сметајќи ги тука и неговите комедии-балети, дивертисмани, фарси и други од кои подоцна се развива водвиљот. Од импозантното творештво на овој автор, кој ги **„поставил темелите на денешната европска комедија“** (Бора Глишиќ), само една третина се реализирани на професионалните драмски сцени во нашава Република. Тоа се:

„Тартиф“, „Учени жени“, „Дон Жуан“, „Жорж Данден“, „Вообразен болен“ „Ѓаволштините на Скапен“, „Скржавец“, „Со сила лекар“, „Школа за жени“ и „Граѓанинот-благородник“.

Во ова набројување од значење е и една друга претстава, денес сосема заборавена. Тоа е дипломската претстава на учениците од Средната државна театарска школа во Скопје, од класата на Илија Милчин — **„Смешните прециози“** која кон крајот на јуни 1951 беше изведена во Македонскиот народен театар, во чиј состав работеше школата.

Комедиите на Молиер (овде станува збор за околу 50 премиерни изведби и гостувања, остварени на професионалните драмски сцени во Македонија на текстови од големиот француски писател), освен на македонски прикажувани се и на турски јазик — на сцената на Театарот на народностите во Скопје од страна на Турската драма на овој театарски колектив, која поначесто му се навраќала на бесмртниот комедиограф. Делата на ненадминатиот мајстор на комедиографскиот збор прозвучиле уште и на албански, словенечки и српско-хрватски јазик, и тоа преку театарските куќи од Приштина, Љубљана и Загреб. Македонската театарска публика од главниот град на Македонија и од Битола го слушнала Молиер и на јазикот на кој тој создавал, а исто така и на руски јазик, благодарение на незаборавните настапи на Theatre de la cité од Лион и на театарот „Мала брона“ од Москва, предводени од големите имиња на современиот светски театар — Роже Планшон и Анатолиј Ефрос.

Се поставува прашањето: дали можеме да бидеме задоволни од присуството на Молиеровата комедиографија на драмските сцени во Скопје и во другите градови во нашата Република, каде што постојат, односно постоеле професионални драмски состави? Спомнатата бројка од наслови само навидум може да изгледа голема, дури и убедлива, да не речеме и маркантна. Меѓутоа, доколку се фрли макар и летимичен поглед на изведените сценски реализации, работени на текстови од Молиер, не е воопшто тешко да се забележи ограничувањето на театрите кон оние Молиерови комедии што се напишани во прозен облик. Само во поретки случаи се посегнувало кон пиесите во стихови, и тоа, слободно може да се каже, се правело без некој одреден план. Оттука и недвосмислената констатација дека Молиеровото комедиографско творештво не се негувало со еден нужен континуитет, дека нејзиното присуство кај нас, во Македонија, било доста инцидентно и стихијно. Како најилустративен пример за ова може да послужи податокот, според кој во Македонскиот народен театар требало да се чека да поминат рамно три децении за да дојде до нова средба со најголемиот комедиограф на сите времиња, а цели дваесет години — да се слушне непресушната свежина и убавина на Молиеровиот комедиографски збор на македонски јазик во Скопје. Толку голем временски период ја делеше премиерата на комедијата **„Вообразен болен“**, прикажана во 1952, од последното Молиерово дело играно во МНТ **„Господарот-благородник“**, (проект реализиран на почетокот на 1982) т.е. од „Учени жени“ во скопскиот Драмски театар, поставени во 1973. Професионалните драмски ансамбли немаа доволно слух, ни поттик за еден поангажиран однос, за едно понагласено интересирање за Молиеровиот комедиографски опус дури ни во годините кога се одбележуваа значајни датуми во целиот свет, врзани за бесмртното дело на Молиер. Една таква прослава беше 300-годишнината од Молиеровата смрт, во која единствено се вклучија Драмскиот театар и Театарот на народностите (Турска драма), реализирајќи ги **„Учени жени“** и **„Скржавец“**. Ова е дотолку почудно ако се знае дека Молиеровата комедија била и останува најдобра школа за еден ансамбл, ако се има предвид фактот дека се работи за автор кој е постојано присутен на сите драмски сцени во светот.

Затоа, не случајно ректорот на Парискиот универзитет — По Апел, по повод прославата на 300-годишнината, ќе рече: „Делото на Молиер не се затвора во границите на времето и просторот, тоа е алекватно на животот, не само на животот на едно време и на едно општество, туку на животот на сите времиња. Тоа ги изразува минатото и сегашноста, и доколку утрешниот човек биде наследник на денешниот човек, тоа ја изразува и иднината“. Во оваа смисла карактеристично е и искажувањето на еден Грузиец, изнесено на спомнатата прослава: „На сите им е познато дека типовите на Молиеровите комедии се постојани и универзални типови, но сакам да признам овде дека личностите, какви што се Тартиф, Арпагон,

Оргон, се толку многу типови на сите времиња и места, што ние, на вратите на Азија толку многу оддалечени од средината во која Молиер пишувал, при читањето или прикажувањето на неговите комедии, можеме да мислиме дека се за нас пишувани.

„ТАРТИФ“

Првата средба со едно комедиографско остварување на бесмртниот Молиер на македонски јазик, љубителите на театарската уметност ја имаа непосредно по ослободувањето, на сцената во Македонскиот народен театар во Скопје, и тоа само шест месеци по започнувањето со редовна дејност на овој театарски колектив, кога на неговиот тековен репертоар се најде една од најпознатите Молиерови комедии — „ТАРТИФ“. Ставањето на ова дело во репертоарот дојде малку неочекувано, имајќи ја предвид деликатноста и обемноста на задачата што произлегува од остварувањето на овој капитален комедиографски текст, од една, и од друга страна, знаејќи го неискуството на поголемиот дел од изведувачкиот состав, во кој, со исклучок на Петре Прличко, Тодор Николовски, Милена Година, Крум Стојанов и донекаде Трајко Чоревски, сите други, во поголема или помала мера беа почетници... Затоа, не беше мала, ни едноставна работа (а за ризикот и да не зборуваме), еден театар кој се наоѓа **„во раното детство на своето постоење“** (Димитар Ќостаров) да се зафати со реализирањето на дело од еден таков колос на светската комедиографија, каков што е Молиер. Во аналите на театарскиот живот во Македонија ќе остане забележано дека скопскиот,. односно првиот македонски „Тартиф“, премиерно изведен на 18 декември 1945, беше и прво класично драмско остварување воопшто на една професионална драмска сцена во нашата Република. Исто така, половина година по премиерата (јули 1946), со Молиеровата комедија „Тартиф“ и со „Чорбаџи Теодос“ од В. Иљоски, Македонскиот народен театар од Скопје гостуваше во Пиринска Македонија и тоа е единственото досега Молиерово остварување на македонски јазик, прикажано надвор од граничиците на нашата земја.

Пишувајќи доста исцрпно пред и неколку дена по премиерата на „Тартиф“, Ј. Б. (Јован Бошковски во „Нова Македонија“) на 16 и 24 декември 1945 со право ќе истакне дека драмскиот ансамбл на Македонскиот народен театар **„се нагрбил со необично тешка задача да ја игра една од најубавите и најсилни комедии на Молиер“**, притоа незаобиколувајќи го фактот дека **„задачата што ја презеде МНТ со поставувањето на ‚Тартиф‘ колку што беше благородна, уште повеќе беше тешка и одговорна“.**

Меѓутоа, ако приказот на Јован Бошковски за делото и за епохата во која создавал големиот француски комедиограф е доста опширен, одликувајќи се со вообичаената прегледност и исцрпност, неговите оценки за постановката на Димитар Ќостаров и за сценографијата на Василие Поповиќ-Цицо до таа мера беа оскудни, што се сведуваа на една единствена реченица, во која беше содржана констатацијата за **„сигурната рака на режијата на Димитар Ќостаров“** и за успешно доловениот амбиент, особено на куќата на Оргон, во сценографското видување на Василие Поповиќ-Цицо. За костимите на познатиот белградски костимограф — Мира Глишиќ, што е прво претставување во нашата Република на еден уметник од другите градови на Југославија, не може да се сретне дури ни еден збор! Малку е познато, на пример, дека комедијата „Тартиф“ е играна во превод на Горѓи Цаца, кој исто, така ќе се спомнува во рецензијата на Јован Бошковски. Најобразложен и најопширен, Јован Бошковски е во валоризирањето на актерската компонента во претставата, и посебно на артистичкото остварување на протагонистот на насловната улога — Тодор Николовски. Еве што пишува за него:

„Во интерпретацијата на артистот Тодор Николовски ликот на бесмртниот лицемер Тартиф се оцртува со проникнување во најтенките нијанси на еден карактер и со сигурно чувство за мера. Неговата маска на смирен набожник, мимиката од

МОЛИЕР ВО МАКЕДОНИЈА

(хронологија)

1945: „Тартиф“ во МНТ Скопје
1951: „Смешни прециози“, Државна средна театарска школа — Скопје
1952: „Вообразен болен“ во МНТ Скопје
„Гаволштините на Скапен“ во НТ Битола
1953: „Тартиф“ во НТ Куманово
„Со сила лекар“ во Турската драма Скопје
„Школа за жени“ во НТ Штип
„Школа за жени“ во НТ Струмица
1954: „Со сила лекар“ во НТ Гевгелија
„Со сила лекар“ во НТ Кочани
„Жорж Данден“ во Албанската драма Скопје
1955: „Вообразен болен“ во НТ Прилеп
„Дон Жуан“ во НТ Струмица
„Тартиф“ во НТ Прилеп
1956: „Тартиф“ во НТ Штип
„Скржавец“ во НТ Струмица
1957: „Гаволштините на Скапен“ во Турската драма Скопје
1958: „Гаволштините на Скапен“ во НТ Титов Велес
„Гаволштините на Скапен“ во НТ Струмица (почеток на 60-те)
1961: „Со сила лекар“ во НТ Куманово
1962: „Со сила лекар“ во НТ Битола
„Вообразен болен“ во НТ Струмица
„Со сила лекар ов НТ Струмица (пред 1963)
1963: „Со сила лекар“ во НТ Штип
„Гаволштините на Скапен“ во НТ Куманово
„Гаволштините на Скапен“ во НТ Штип
„Дон Жуан“ во НТ Прилеп
1965: „Тартиф“ во НТ Битола
1967: „Скржавец“ во НТ Штип
1970: „Вообразен болен“ во НТ Штип
„Жорж Данден“ во НТ Битола
1972: „Со сила лекар“ во НТ Прилеп
1973: „Скржавец“ во Турската драма Скопје
„Учени жени“ во Драмскиот театар Скопје
„Жорж Данден“ во НТ Струмица
1977: „Вообразен болен“ во Турската драма Скопје
1980: „Дон Жуан“ во Драмскиот театар Скопје
1981: „Тартиф“ во НТ Штип
„Гаволштините на Скапен“ во НТ Прилеп
1982: „Граѓанинот-благородник“ во МНТ

која проблеснува сета лигавост на подлец и на сладострастник, како и злобата на навреден одмаздник е во полна складност со играта и дикцијата".

За Мери Бошкова (Елмира) дословно ќе биде напишано дека оваа артистка **„ни се претставува како младо дарование што може да даде од себе си многу"**, додека за Трајко Чоревски, во улогата на Дамис, се тврди дека **„не се губи во општата игра, иако на овој лик му е дадено незначително место во комедијата"**. Ќе наидеме и на афирмативниот суд дека **„во играта на младата и талентирана артистка Тодорка Кондова (Дорина) може да се сретне богатство на преливи"**, што не може да се каже и за една друга млада актерка — Добрила Ивановска (Маријана), која **„не се вживува во својата улога"**. Следуваат забелешките за **„несреќно избраниот грим кај Крум Стојанов"** (овој артист го толкуваше ликот на Валер), за **„наситената со патетика игра на Петре Прличко"** (Оргон), кој **„им дава предност на трагикомичните моменти за сметка на лековерниот човек"**, за неможноста да се **„избегне декламаторството кај Илија Џувалековски"**, чија **„дикција и достоинствена појава се добри предуслови за создавањето на карактерот на Клеант"**, за непостоењето на **„правилен драмски акцент"** во креацијата на Милена Година, кај која **„реско се забележуваат тешкотиите околу јазикот"** (оваа артистка ја толкуваше улогата на Пернел) и така натаму. Овој дел од рецензијата Јован Бошковски го завршува со укажувањето дека во другите помали улоги — Предраг Дишленковиќ (Лојал) и Мирко Стефановски (полициски чиновник) го дале својот несомнен удел за успехот на оваа претстава.

Крајниот заклучок на приказот на Јован Бошковски е од значење и за Македонскиот театар и за натамошниот развој на македонското професионално театарско дело: **„Со оваа премиера Македонскиот народен театар ни ги предочи, како никогаш досега, широките можности за сигурен напредок, што му претстои во иднина"**.

*
* *

До нова средба со Молиеровата комедија „Тартиф", по нејзиното премиерно прикажување во Македонскиот народен театар во Скопје, дојде осум години подоцна. Спомнатото дело на сцената на **Народниот театар во Куманово** е изведено кон крајот на март 1953 како петта премиера во сезоната 1952/53. Овој сценски проект нема да остави некои поголеми траги во развојните процеси на кумановскиот театарски колектив. Тој во неговите анали ќе остане забележан како еден од првите, ако не и прв пример за соработката на театарот со работните колективи. Така, од една кратка новинска вест, објавена во „Нова Македонија", дознаваме дека костимите и декорот се подарок од претпријатието за обработка на тутун во Куманово, од околу 240.000 дин.

Кумановската премиерна изведба на „Тартиф" ја режирал Киро Крстевски, а клучните улоги ги креирале: Ѓоко Николовски (Тартиф), Петар Тасевски (Оргон) и Ана Токова, поранешна артистка на Македонскиот народен театар од Скопје (Елмира).

*
* *

Случајот сакаше во една иста сезона (1955/56) комедијата „Тартиф" да биде играна, најпрвин, како прва премиера во **прилепскиот Народен театар**, а потоа и во **Народниот театар во Штип**, во кој спомнатиот комедиографски текст беше изведен како петта премиерна изведба.

Прилепската премиера на „Тартиф" дојде како резултат на зајакнувањето, то ест на комплетирањето на изведувачкиот состав со нови артистички сили. Пристапувањето на артистот на Македонскиот народен театар — Кирил Ќортошев беше искористено за негово прво „крштевање" како режисер во градот под Маркови кули и тоа на еден таков капитален и значаен сценски проект, каков што е тоа спомнатиот Молиеров комедиографски текст. Од не помало значење е и ангажирањето и на некои други талентирани артисти, меѓу кои и на Љубиша Трајковски, кој дојде во Прилеп од Народниот театар во Струмица. Со овие новоангажирани драмски уметници, како и со постојните мошне познати и афирмирани творци (Мирко Стефановски, Нада Стефановска, Никола Автоски, Нада Гешоска, Димче Гешоски, Кирил Жежоски и др.) прилепскиот професионален драмски ансамбл можеше да изнајде сили и храброст да се впушти во еден огромен ризик. Тоа е таканаречениот „златен период" на Народниот театар од Прилеп, кога од сцената на овој тогаш мошне агилен и полетен ансамбл излегуваа најсвежите прогреви, кога доаѓаа најпријатните репертоарски и други доживувања, кога се правеа мошне значајни и сериозни напори за едно поголемо осовременување на сценскиот израз итн., некако сосема логичен беше предизвикот прилепскиот театар да се зафати со една сложена задача, од една, и од друга страна, да се направи сценска реализација што ќе биде прикажана во една понова светлина. Оттука и напорот на режисерот Кирил Ќортошев **„да изнесе една почиста стилизирана претстава"**. Според пишувањето на Јован Бошковски во „Разгледи" бр. 21 (47), година II од 16 октомври 1956, **„режијата има несомнено постигнато успех на линија на целосното изградување на жива, динамична изведба, во која дејствието тече непринудено"**, макар што **„некои подлабоки психолошки или филозофски мотиви не се барани во изведбата"**... Во делот посветен на артистичките остварувања, Јован Бошковски најпофални зборови има за Нада Стефановска (Дорина), која донесува на драмската сцена **„најчисто изработен лик"**. Забелешките упатени до носителите на насловната улога и на улогата на Оргон — Никола Автовски и Кирил Жежоски се однесуваа за тоа дека **„обата лика се контрастирани со јарки бои"**, така што **„лицемерството на Тартиф се чита јасно, разговетно, а заблудеността на Оргон е директно карикирана"**. Паѓа в очи и оцената за играта на Нада Гешоска, која, толкувајќи ја улогата на Елмира **„подвлекува само една црта од својот карактер"**. Другите улоги во „Тартиф", прикажан на сцената на Народниот театар во Прилеп, им беа доверени на Димче Гешоски (Дамис), Живка Георгиева (Маријана), Блаже Алексоски (Валер) и Љубиша Трајковски (Клеант).

Кога за една сценографија (Петар Ангеловски) се пишува дека таа **„води сметка и за просторот и за стилот на времето"**, тогаш јасно произлегува нејзиниот несомнен придонес во целосниот успех на оваа претстава.

*
* *

Што се однесува до поставувањето на „Тартиф" на сцената на **Народниот театар во Штип**, и тоа — како и во Прилеп — е тесно поврзано со значителното зајакнување на актерскиот ансамбл. Најголемото засилување секако беше ангажманот на Петре Прличко кој, со некои незначителни модификации, ја пренесе скопската постановка на Димитар Ќостаров. Во овој сценски проект главните улоги ги толкуваа Илија Арев (Оргон), Протогеров (Тартиф), потоа Т. Атанаскова, Веле Вуковски и други. Со сите добри и лоши страни, претставата доживеа успех кај публиката.

Повеќе како куриозум да истакнеме дека штипскиот Народен театар е единствен професионален драмски ансамбл кај нас кој двапати ја има поставувано Молиеровата комедија „Тартиф“. Втората постановка беше дадена на 10 октомври 1981 во режија на Димче Станковски, гостин од Скопје, кој сообразувајќи го делото на можностите на ансамблот, предложи една невообичаено скратена верзија на текстот и бледа постановка, укажувајќи им ја довербата на артистите од помладата и младата актерска генерација. Така, Тартиф го играше Филимен Џинес, Оргон — Јован Трпевски, а кон кои се приклучија Лазар Атанасов, Стојан Арев, Елица Арева и други. Еден од квалитетите на оваа изведба беа стилизираната сценографија и мошне впечатливите костимографски решенија на Владимир Георгиевски од Скопје.

* * *

Последната премиерна изведба на „Тартиф“ во нашата Република е одржана на сцената на **Народниот театар во Битола** и тоа на 30. 1. 1965. Како и повеќето претходни постановки на овој комедиографски текст, така и постановката на Димитар Христов, не излегуваше од границите на стандардното и конвенционалното. Основниот проблем со кој во мошне остра форма се соочуваше режијата на Христов беше: како да се обезбеди една повисока култура на говорот кај артистите при пласирањето на текстот, како да се постигне една поголема пречистеност на фразата при сценското интерпретирање на стихот, а притоа да се избегне патетиката и претераната врзаност за формата на стихуваниот текст, како логичниот акцент да доминира над рецитирањето и сл. Проблемот за кој станува збор, во претставата остана отворен, или со други зборови речено-нерешен, и затоа оваа изведба во целина не ги задоволи очекувањата и барањата на публиката, не донесе некој позабележителен креативен дострел...

Во битолската претстава на „Тартиф“ насловната улога му беше доверена на Димче Сетфановски. За неговата креација, критиката (Џане Здравковски: „Драматичари“, изд. на „Развиток“, Битола, стр. 104) немаше некое повисоко мислење, тврдејќи дека Стефановски ликот го толкува доста упростено, дека тој е рационален во прикажувањето на побожноста и расипаноста, дека некои сцени, особено сцените во кои треба да се предаде сладострастието, не се доволно мотивирани, и така натаму. **„Општо, во овој лик не се чувствува сложеноста на неговите особини, рељефноста на неговиот карактер“...** — ќе заклучи еден од најревносните и најпедантните хроничари на битолскиот театарски живот — Џане Здравковски.

Истиот театарски критичар за една друга, исто така, голема артистичка партија, како што е тоа улогата на Оргон, во толкување на Петар Стојковски, има нешто поповолен впечаток, сметајќи ја неа главно успешна, со забелешка дека верската понесеност понекогаш непотребно се заменува со глупоста и заостанатоста, што е и **„своевидна режисерска грешка при структуирањето на ликот“.**

Вредностите на оваа изгедба не можеа да дојдат до поголем израз, покрај другото, и поради бледата интерпретација на Васка Бошкова во една од клучните улоги — Дорина.

Во другите улоги настапија: Олга Наумовска (Елмира), Јоана Поповска (Маријана), Јулија Радуловиќ-Симиќ (госпоѓа Пернел), Владимир Гравчевски (Валер), Коста Цековски (Лојал), Димитар Илиевски (Дамис) и Методија Марковски (полициски службеник).

Листата на преведувачи и препејувачи на Молиеровите комедии на македонски јазик, со битолската премиера на „Тартиф“, беше збогатена со уште едно име — Лазо Каровски. Неговиот препев ги имаше сите атрибути на зрело и успешно остварување.

„ВООБРАЗЕН БОЛЕН“

Оваа последна Молиерова комедија, што се вбројува меѓу најдобрите, првпат кај нас ја изведе **Драмата на Македонскиот народен театар**. Премиерата се совпадна со излегувањето на првиот број на театарското гласило „Театар“. Тука режисерот Ќостаров, пишувајќи опширно за комедиографијата на Молиер, ќе изнесе мислење дека **„и покрај големата желба за работа, постоеше страв пред тој великан на човековата душа“.** Во своето пледоаје, Димитар Ќостаров, покрај другото ќе истакне дека „Тартиф“ создаде така да се рече пат за ново среќавање со Молиер“.

Во подготвувањето на комедијата „Вообразен болен“, Д. Ќостаров ја уживаше соработката и поддршката на повеќемина угледни театарски творци од нашата Република и од другите градови во нашата земја. Од старите соработници во „Тартиф“, тука беа само сценографот Василие Поповиќ-Цицо и белградскиот костимограф Мира Глишиќ. Беше користена музиката на композиторот Борис Папандопуло, што ја диригираше Тодор Скаловски, додека кореографските решенија ги даде Александар Доброхотов. Овој текст е игран во превод на Илија Милчин, а Гого Ивановски се јавува како препејувач на стиховите.

Ако се суди според пишувањето на Бранко Заревски во весникот „Нова Македонија“ од 9. 11. 1952, произлегува дека режијата е неспоредливо поуспешна компонента во претставата отколку глумата.

Осврнувајќи се на постановката на Димитар Ќостаров, Заревски смета дека талентот на спомнатиот режисер се гледа во **„умешноста за компонирање на деталите, т.е. на сценските минијатури... особено во третиот чин во кој режијата ја подвлекува нејзината внатрешна смисла“.** Заревски е категоричен во тврдењето дека **„имаме едно динамично преоѓање од сцена во сцена“** и дека Ќостаров **„не се задржува на споредните текови“.** Единствената забелешка што Заревски ѝ ја упатува на режијата на Ќостаров се однесува на тоа дека **„сатиричните одзвуци ги нема во доволна мера“** и дека **„тие како да се стопуваат во гротескно-комичните ефекти“.**

Карактеристично за пишувањето на Бранко Заревски за актерските остварувања во претставата „Вообразен болен“ е негативниот суд не само за креацијата на протагонистот на насловната улога — Петре Прличко, кој во толкувањето на ликот **„се послужил со шаблони и рутина“** и кој **„на места е доста неуверлив“,** туку и за играта на другите учесници во оваа изведба. За Мери Бошкова (Тоанета), Бранко Заревски ќе напише дека таа **„го губи творечкиот контакт со партнерите“,** а за Стојка Цекова, која настапи во улогата на Белина, ќе наведе дека **„е слична како и во другите улоги“.** На ниво на поранешните дострели, Бранко Заревски ги смета актерските реализации на Добрила Пуцкова (Анжелика), Кирил Ќортошев (Бералд), Драги Крстевски (г. Флеран), Вукан Диневски (г. Пиргон), Благоја Црвенков (Том Диофоурус), Драги Костовски (Клеант), Тодор Николовски (г. Бонфоа) и Самуил Дуковски (Диофоурус).

Сосема спротивно мислење имаше еден друг македонски театарски критичар — Јован Бошковски, особено кога пишува за актерските остварува-

вања во целина и посебно за актерскиот дострел на Петре Прличко. Во извонредниот есеј „Оплеменета игра“, објавен првобитно во „Разгледи“, а подоцна вклучен во истоимената книга, правејќи пресек на најдобрите актерски резултати на П. Прличко, Јован Бошковски за една од четирите негови роли од антологиско значење ја смета токму улогата во комедијата „Вообразен болен“. За неа Бошковски ќе го напише следново:

„Треба да се следи со каква разнообразност и подробност, со каква мимичка игра, реагирања, гестови, Петре Прличко ја моделира целосната физиономија на еден распојасан човечки карактер, на една егоцентричност, која нема скрупули.

Треба ли да се повторува колку во својата внатрешна суштина е оплеменета оваа игра. Игра речита и експресивна“.

Овде интересно е да потсетиме и на сумарниот осврт под наслов „Патот на драмата“, објавен во јубилејната публикација „20 години на Македонскиот народен театар 1945—1965 година“. Во него, Јован Бошковски ако раната претстава на „Тартиф“ ја смета како „младешки грев“, за „Вообразен болен“ изнесува мислење дека Молиер е претставен со **„усет за специфичните црти на Молиеровата комедиографија“**, фалејќи ја, освен креацијата на протагонистот на централната улога — Петре Прличко, уште и играта на: Мери Бошкова, Добрила Пуцкова, Стојка Цекова и Драги Костовски.

*
* *

Три години подоцна (8. 2. 1955) комедијата „Вообразен болен“ премиерно е прикажана на сцената на **Народниот театар во Прилеп,** и со неа спомнатиот театарски колектив ја започна прославата по повод 5-годишнината од своето постоење. За поставувањето на ова дело беше ангажиран режисерот од Суботица Лајчо Лендвај. Меѓутоа, поради брзањето да биде готова за спомнатиот јубилеј, изведбата во целина како да носеше белег на извесна недоработеност, а гостувањето на спомнатиот уметник не го обезбеди очекуваниот резултат. Овој впечаток може да се добие и од рецензијата на Томе Арсовски, објавена во весникот „Нова Македонија“ на 17. 2. 1955. Во неа ќе наидеме на податокот дека **„сцените не се сврзани во една цврста и континуирана целина“** и дека **„претставата дејствуваше фрагментарно“.** Сепак, спомнатиот театарски рецензент ќе ѝ биде наклонет на прилепската претстава, па и покрај наведените слабости, ќе заклучи дека таа **„спаѓа во редот на поуспешните остварувања на овој колектив“.** Како еден од поизразитите квалитети на претставата, Томе Арсовски го смета **„интересниот и реалистичен мизансцен“.** Ваквиот позитивен суд произлегува најверојатно од ласкавото мислење што Арсовски го има за поголемиот дел од актерскиот состав. За Никола Автовски во насловната улога ќе искаже мислење дека тој **„улогата ја крена на ниво на стожер и основен подвижник на дејствието“.** И мислењето за Нада Стефановска како Тоанета е само во суперлативи: **„...Таа никогаш не заборава на себе си; реагира брзо и еластично, така што нејзиното присуство на сцената е секогаш ненаметливо и прочувствено“.** Како што пишува Томе Арсовски, Бералд на Мирко Стефановски, е, исто така, **„студиозно разработен лик“,** што не може да се каже и за ликовите што ги толкуваат Соња Автовска (Белина) и Живка Георгиева (Анжелика), односно Димче Гешоски и Кирил Жежоски, во улогите на Клеант и Диофорус.

Прилепската претстава на комедијата „Вообразен болен“ беше исполнета со ромски игри, кои **„дејствуваа како ненужно импортирани, особено со оглед на нивната симплифицираност“.**

Тогашниот театарски рецензент на весникот „Нова Македонија“, денес познатиот македонски драмски писател — Томе Арсовски, пишува и за сценографско-костимографските остварувања на Петар Ангеловски, односно на Илија Спиркоски, за кои изнесува мислење дека биле **„интересни и со смисла за колористично решавање на една специфична динамика“.**

*
* *

„Вообразен болен“ е игран и на сцената на **Народниот театар во Штип,** во режија на Димитар Христов. Премиерата на ова комедиографско дело е одржана на 10. 5. 1970. Во подготвувањето на овој сценски проект, освен Д. Христов, учествуваше и уште еден гостин од Скопје — костимографот на Македонскиот народен театар Рада Петрова-Малкиќ, додека сценографски претставата ја оформи Драган Биков. Водечката рола, т.е. на Араган ја толкуваше еден од постарите и своевремено мошне ангажирани артисти — Томе Гаговски, кој и во некои други Молиерови комедии („Ѓаволштините на Скапен“, „Со сила лекар“) се појавува во насловните улоги. Тој, неспоредливо поголем впечаток ќе остави во вториот дел на претставата, во кој ќе дојде до израз неговиот поизразит комичарски талент. Другите ликови во „Вообразен болен“ ги креираа на места доста разиграно, а во низа мигови „тврдо“ и без нужниот рафинман: Елица Кирова, Иванка Миладиновска, Жарко Десовски, Ружа Икономова, Алеко Протогеров, Филимен Цинес, Илија Арев, Васил Радев, Стојан Зарков, Стојан Арев и Тодор Ушински. Оваа изведба не донесе некое поголемо уметничко доживување. Напротив, дури може слободно да се каже дека таа спаѓа меѓу послабите сценски реализации на штипскиот Народен театар. Причините за ова треба да се бараат во фактот што **„режисерот Димитар Христов како да не нашол доволно време од штипските артисти да извлече повеќе, за да ѝ даде на претставата поинакви димензии и неговото гостување во Штип да се почувствува како позначаен настан, дотолку повеќе што се работи за автор што му е близок и во чие поставување има богато искуство“.** (Иван Мазов: „Нова Македонија“ од 21. 5. 1970). Најголемите слабости на ова претстава спомнатиот театарски критичар на скопскиот дневен весник ги наоѓа во **„недостигот на разиграност на првиот дел“** и во **„недоработеноста на играта токму на оние артисти кои најмногу треба да придонесат за присуството на една лесна разиграност на сцената и на молиеровскиот стил на претставата“.** Кога го истакнува ова, Мазов првенствено мисли на играта на Ружа Икономова, на која **„не ѝ одговара улогата на Тонет“,** потоа на креацијата на Васил Радев, кој ѝ **„останал должник на штипската сцена“** итн.

*
* *

На смотрата на професионалните театри од нашата Република — Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, освен штипската претстава на комедијата „Вообразен болен“, беше прикажана и уште една постановка на спомнатото дело. Станува збор за постановката на Ацо Алексов, к. г., со која на Игрите во 1977 учествуваше **Турската дама при Театарот на народностите од Скопје.** На фестивалот оваа скопска сценска реализација спаѓаше меѓу подобрите; неа публиката срдечно ја прифати и топло ја поздрави, што се потврди и на разговорите на тркалезната маса. Најзаслужни за успехот на „Вообразен болен“, во продукција на Турската драма при Театарот на народностите се:

гостинскиот режисер Ацо Алексов, кој се определи за еден понов и посвеж пристап во градењето на карактерите на овој комедиографски текст, во што е докрај конзеквентен и мошне успешен, и креацијата на Љутфи Сејфула во насловната улога, која претставуваше една мала актерска студија. Во изведувачкиот состав на „Вообразен болен" имаше и уште една светла точка — играта на Селаетин Билал во улогата на Тома, а и другите артисти: Сузан Максут, Џемаил Максут, Шерафедин Неби, Енвер Бехцет и Мустафа Јашар максимално се трудеа и остварија вредни резултати.

*

* *

Да ја спомнеме уште и постановката на „Вообразен болен" на струмичката драмска сцена на која работеше, исто така, Ацо Алексов, ангажирајќи го Александар Думов за толкувач на главната улога. Премиерата на ова дело во Струмица е одржана во средината на 1962 година.

„СО СИЛА ЛЕКАР"

Две постановки реализирани во Скопје, т.е. во Театарот на народностите, во продукција на Турската драма, и по една постановка во Битола, Штип, Струмица, Прилеп и Куманово, како и во некогашните професионални театарски куќи во Гевгелија и Кочани — ова е билансот на досегашното прикажување на Молиеровата комедија „Со сила лекар".

Меѓу поставновките од постар датум на ова дело секако спаѓаат оние остварени пред скоро три децении, односно на почетокот и во средината на сезоната 1953/54 г. Така, како прва премиера во спомнатата сезона, **Турската драма** при Театарот на народностите во Скопје (тогаш: Малцински театар) го прикажа Молиеровиот текст „Со сила лекар", во кој Абдуш Хусеин се појави во двојна улога: како режисер и како толкувач на насловната улога, односно на улогата на Зганарел, доктор-селанец (сценограф беше: Тома Владимирски, како гостин), а освен А. Хусеин играа и: Бехич Сабдулах (Жеронт), Сабахат Циноли (Лисанда), Бинас Сулејман (Мартина), Шерафедин Неби (Валер) Илдис Хасаната (Жаклин), Фабри Незир (Лука), како и Екрем Зекирија, Идриз Емин, Љубомир Бумбиќ и Љутфи Сејфула. Пишувајќи за оваа премиерна изведба во весникот „Нова Македонија" од 17. 11. 1953, С. Ј. (Свето Јовановиќ), ќе ни остави сведоштво за тоа дека **„режисерот, особено во третиот чин, — многу внимателно ги обработил моментите, суштински врзани за развојот на комедијата"**, од една, и од друга страна, дека Абдуш Хусеин оставил впечаток и како интерпретатор на улогата на Зганарел, остварувајќи **„впечатлива студија"**.

*

* *

Неколку месеци подоцна, најпрвин на 6. 2. 1954, а потоа кон крајот на март истата година, комедијата „Со сила лекар" ја изведоа **народните театри од Кочани и Гевгелија**, кои како професионални драмски состави постоеја само неколку сезони. Како и во скопската изведба на ова Молиерово дело, така и во гевгелиската и кочанската претстава, во едно исто лице беа споени две големи задачи: режирањето и толкувањето на главниот лик — Зганарел. Во гевгелискиот театар овој товар го понесе најискусниот драмски уметник — Сава Павловиќ, а во Народниот театар во Кочани — Борис Стојчев. На гевгелиската професионална драмска сцена, светот на Молиер го оживеаја: Стојче Боев (Жерант), Рада Данаилова (Лусинда), Душко Данаилов (Леандар) Ружа Икономова (Мартина), како и: Ванчо Дуганов, Станка Трајкова, Слободан Велковски и Лука Зајков.

Во кочанскиот Народен театар постигнатиот резултат со премиерата на комедијата „Со сила лекар" се смета за успех, за што, покрај Б. Стојчев, придонес имаа: Митко Тодоров, Станка Христова, Лидија Ефремова, Стојче Стојков, Благој Коцев и Лазар Лазаров.

*

* *

Во сезоната 1961/62 скоро истовремено се одржаа две премиери на „Со сила лекар" — првата во **Народниот театар во Куманово** (тоа е негова прва сезона по обновувањето, работејќи заедно со Работничкиот универзитет) и втората — во **Народниот театар во Битола**, кога на публиката ѝ беше откриено едно ново режисерско име — Димитар Христов. На сцената на кумановскиот Народен театар, овој комедиографски текст го постави Драги Димовски, ангажирајќи го Владо Чучков за музичкото оформување на изведбата, како и следниве артисти: Кирил Басев (Зганарел), Лилјана Георгиевска (Мартина), Божидар Димитров (Робер), Петар Тасевски (Валер), Боро Величковски (Лука), Ѓоко Николовски (Жеронт), Радмила Златковиќ (Жаклина), Љубица Николовска (Лусинда), Симеон Арсовски (Леандар), Божидар Димитров (Тибо) и Мире Златковиќ (Перица).

За режисерското деби на Димитар Христов на неговата некогашна матична сцена — Народниот театар во Битола, може слободно да се каже дека беше мошне ветувачко и охрабрувачко, а од оскудните податоци што се нудат, во книгата „20 години на битолскиот Народен театар", може да се комплетира впечатокот дека во овој сценски проект остварувања што се паметат реализирале: Александар Думов, Мара Георгиева и Владимир Гравчевски.

Критиката, пак, во лицето на Иван Мазов во „Нова Македонија" најпофални зборови имаше за Петар Стојковски (Зганарел), кој уште еднаш ја потврди својата **„несомнена вредност на артист-комичар, доведувајќи ја публиката до делириум"** и за Владимир Гравчевски, **„кој повеќе од другпат ни откри некои несомнени артистички заложби"**. Инаку, кога станува збор за премиерата на Молиеровата комедија „Со сила лекар" што на битолската сцена е играна во превод на Димитар Стефановски и Димитар Христов, „две позитивни режисерски особини" треба посебно да се издвојат: **„стремежот за создавање на една целосна претстава, како по однос на стилот, така и на рамномерноста на нејзиниот тек, и смислата за детализирање на одделни сцени"**.

*

* *

Освен во Битола, комедијата „Со сила лекар" Димитар Христов ја режираше и во Прилеп, и тоа е прво негово гостување со спомнатото Молиерово комедиографско дело, што беше остварено 10 години по режисерското деби на сцената на битолскиот Народен театар, т.е. на 6. 2. 1972. Како свои соработници, гостинскиот режисер ги имаше ангажирано: Васил Костов, автор на сценографијата и Георги Македонски, кореограф. Во реализирањето на овој сценски проект учествуваа моментно најдобрите актерски сили на Народниот театар. Така, во Методија Петковски главниот лик — Зганарел најде мошне сигурен и вдахновен толкувач, а и другите артисти беа главно на висината на зада-

чата. Беше направена следната поделба на улогите: Мартина — Лилјана Ракициева, Жеронт — Кирил Жежоски, Жаклин — Лидија Иваноска, Валер — Благоја Ивчески, Лука — Блаже Алексоски, Лисанда — Лилјана Смокоска, Леандар — Трајче Иваноски и Роберт — Цане Настоски.

* * *

Во аналите на театарскиот живот во Македонија влегуваат и две други сценски верзии на комедијата „Со сила лекар". На сцената на **Народниот театар во Штип**, комедиографското дело за кое станува збор во сезоната 1963/64 го режираше гостинот од Скопје — Благоја Андреев, а во централната улога — Зганарел својата комичарска дарба ја прикажа Тома Гаговски. Неколку сезони пред тоа, Молиеровиот комедиографски текст — „Со сила лекар" се најде и во репертоарот на **струмичкиот Народен театар**, во режисерско видување на Ацо Алексов, како гостин, кој како и пред тоа при поставувањето на некои други Молиерови комедиографски дела, довербата да го креира клучниот лик во ова претстава — ликот на Зганарел, му ја укажа на артистот Стојан Гогов.

Кругот на изведби на комедијата „Со сила лекар" во Македонија се затвора со премиерата на ова популарно дело во Театарот на народностите **(Турска драма)**, одржана на 17. 10. 1982. Втората постановка на ова дело во спомнатиот скопски театарски колектив, што дојде по пауза од скоро три децении, беше направена многу поамбициозно и сценски многу поимагинативно од првата, особено во поглед на нејзиното визуелно обликување, за што од посебно значење е придонесот на Владимир Георгиевски, кој е автор на костимографијата и сценографијата. Неговите сценографско-костимографски решенија, што како основен тон на претставата ја имаа белината, сугерираа една фина и воздушеста поетска атмосфера, што во соодветна мера не се чувствуваше ни во играта на артистите, ни во режијата на Димитар Христов.

„ЃАВОЛШТИНИТЕ НА СКАПЕН"

Скоро и да не постои професионална драмска сцена во нашата Република на која не е играна Молиеровата комедија „Ѓаволштините на Скапен".

Првите постановки на спомнатово мошне популарно комедиографско дело датираат од поодамна — уште пред триесетина години. Така, во сезоната 1952/53 како дипломска претстава Димитрие Османли на својата некогашна матична сцена — **Народниот театар во Битола**, ќе ги реализира Молиеровите „Ѓаволштини на Скапен".

Прв Скапен, на македонски јазик, беше еден од водечките битолски артисти во тоа време — Никола Автовски, чија игра од сцената зрачеше со најблагородни звуци и движења. Своевремено, тоа беше една од подобрите, ако не и меѓу најдобрите сценски реализации на битолскиот Народен театар...

Одејќи по хронологијата на реализациите на постановките на „Ѓаволштините на Скапен", доаѓаме до податокот дека следните режии на овој комедиографски текст се паѓаат во 1957 година во Театарот на народностите во Скопје, во продукција на **Турската драма**, и една година подоцна — во **Народниот театар во Титов Велес**, кој е укинат како професионален драмски ансамбл во 1966 година. Неколку години подоцна, т.е. во сезоната 1963/64 оваа комедија, освен на репертоарот на **Народниот театар во Куманово**, ќе се најде и на сцената на **Народниот театар во Штип**.

„Ѓаволштините на Скапен" не ја заобиколи ни сцената на **Народниот театар „Антон Панов" од Струмица**, на која спомнатиот Молиеров комедиографски текст е игран во почетокот на шеесеттите години.

И во поново време „Ѓаволштините на Скапен" ја забавуваат и во буквалната смисла на зборот ја разгалуваат театарската публика. Последен пат тие се изведени во **прилепскиот Народен театар „Војдан Чернодрински"** и тоа во сезоната 1981/82 година.

Две нешта се мошне карактеристични за постановките на ова дело во нашата Република. Првиот значаен момент е ориентацијата да се протолкуваат „Ѓаволштините на Скапен" како Молиеровска варијанта на комедија дел арте, што не е случајно ако се знае влијанието на спомнатово дело од италијанската комедија, покрај влијанијата од француската народна фарса и од францускиот народски театар. Ваквиот приод подразбира поизразито истакнување на забавните структури на делото, од една, и од друга страна, потенцирањето на медитеранскиот дух до таа мера, што може слободно да се добие впечаток како да се работи за Голдониева, а не за Молиерова комедиографија. Приврзаник на една ваква ориентација е Ацо Алексов, чии две постановки на комедијата „Ѓаволштините на Скапен" во Струмица и Прилеп ја носеа ознаката на токму тој медитерански дух, од кој скоро врточно избликнуваа: ведрината, светлината, добрината и убавината на животот... Во недостиг на поизразити актерски индивидуалности, во прилепската верзија на „Ѓаволштините на Скапен", насловната улога му беше доверена на релативно младиот и неискусен артист — Димитар Вандески, кој досега се нема искажано во некои помаркантни и потешки роли. Тој, и покрај тоа што играше со големо залагање и занес, не можеше да го предаде ликот во целата негова сеопфатност и бравурозност; сè како да беше оставено на надворешните дејства, на гегот. Со исклучок на Благоја Спиркоски и Правда Илиќ, во улогите на Силвестер, односно Нерина, кои остварија мошне впечатливи епизодни улоги, сите други протагонисти (Благоја Алексоски, Благоја Ивчески, Петар Димоски, Евица Глишиќ, Лилјана Петровска) играа повеќе рутинирано отколку со некоја поголема инспиративна моќ. Во духот на режисерските интенции беа направени: сценографијата на Васил Костов, костимографијата на Рада Петрова-Малкиќ и музиката на Димитар Масевски, к. г.

Изборот на артистите со кој располагаше режисерот Ацо Алексов при првото поставување на „Ѓаволштините на Скапен" во Струмичкиот Народен театар беше посреќен од оној во Прилеп, покрај другото и затоа што за водечката артистичка партија му стоеше на располагање искусниот и сигурен артист Стојан Гогов, кој имаше одлични соработници во Александар Думов, Георги Шаламанов, Љубица Пиперевска, Љубица Георгиева и др. Како што ќе забележи тековната театарска критика (Иван Мазов во „Нова Македонија") тоа беше изведба во која **„на лице се сите елементи за создавање претстава што ќе ѝ се допадне на која и да е публика"**. Не е без значење и фактот дека спомнатите актери, посебно Георги Шаламанов (Жерон) **„играа од срце, и според своите можности, однесувајќи се со најголем респект кон текстот и авторот"**.

Постановката на комедијата „Ѓаволштините на Скапен" на Кирил Ќортошев во **Штип**, како и онаа на Димитрие Османлив во Битола, не беше далеку од барањата и инсистирањата да се биде што поблиску до времето и духот на Молиеровиот комедиографски текст, да се следи реалистичната постапка, се разбира, во една не толку строга и конвенционална форма... Во штипската претстава

Скапен го играше Тома Гаговски, по малку површно и надворешно, без да му ја даде потребната внатрешна тежина, што ја носеше Никола Автовски во Битола, на пример . . .

Другата понагласена тенденција во режирањето на „Ѓаволштините на Скапен“ кај нас, во Македонија, ја откри димензијата за едно посовремено толкување на ова дело, за негово доближување до сензибилитетот на денешниот гледач и тоа главно преку внесувањето на современиот костим. На оваа линија се правени другите три постановки на спомнатиот Молиеров комедиографски текст — и трите на режисерот Саша Маркус од Скопје, во кои тој се појавува и во две други улоги: како сценограф и како преведувач на текстот од француски јазик. Една кратка изјава, објавена во програмата по повод **кумановската премиера** на „Ѓаволштините на Скапен“ можеби најдобро ги објаснуваат вистинските намери на гостинскиот режисер:

„Ние ја прикажуваме оваа класична комедија на Молиер во современи костими. Тоа не е ниту „експеримент“ во сценска смисла, ниту пак „осовременување“ по секоја цена, толку вообичаено во последно време, особено кај нас. Тоа е само еден доказ повеќе дека оваа пиеса, пишувана пред 292 години, дејствува со својот неизменет текст и за современиот гледач . . .“

Обидот за извесно осовременување на „Ѓаволштините на Скапен“ во Куманово од страна на С. Маркус, театарската критика на „Нова Македонија“, односно театарскиот критичар на овој весник Иван Мазов го гледа само во поглед на костимографијата, која носеше белег на современост и која беше пречка, бидејќи костимите **„не беа адекватни на јунаците што ги носеа, зашто ликовите што во оваа комедија дефилуваат од сценатa пред нас, не мислат, не зборуваат, ниту постапуваат како современите денешни љубовници“ итн.** Сепак, критиката не е без пофалби за работата на Саша Маркус во кумановскиот театар, а тие најмногу се однесуваат на напорот **„да се извлече максимум од артистите“**, и доколку **„најсилните сцени беа дадени со поголема уверливост, тоа ќе претставуваше изведба што ќе влезеше во најсигурната позитива на Народниот театар од Куманово“.** На кумановската сцена насловната улога ја играше Ацо Горчев, за кој Иван Мазов смета дека не бил лош **„иако неговата физичка конструкција очигледно му пречеше овој „ѓавол“ на сценатa да биде предаден со поголема разиграност“.** Инаку, оценките за поголемиот број актери во кумановската претстава на „Ѓаволштините на Скапен“ се позитивни. За актер кој оставил најдобар впечаток се спомнува Боро Величковски. Тој **„својот Силвестер го одигра со прилична леснотија и сценски најсигурно“.** Се потсетува и на **„убавите моменти“** што можеле да се сретнат во играта на Петар Тасевски (Жеронт) и Ѓоко Николовски (Аргант). Во другите улоги своите вредности ги прикажале: Симеон Арсовски (Октав), Божана Клековска (Хијасинта), Петар Трајковски (Карло), Момир Христовски (Леандр), Лилјана Георгиевска (Зербинета) и Милица Гомбар (Нерина).

Презентирањето на „Ѓаволштините на Скапен“ во **Театарот на народностите** „во една понова светлина, поблиска до менталитетот и сфаќањата на публиката“ што ја овозможи режисеро Саша Маркус, е протолкувано од критиката (Илхами Емин: „Нова Македонија“ од 27. 3. 1957) како прифатливо, оправдано, логично, симпатично. Спомнатиот театарски хроничар најмногу комплименти има за играта на толкувачот на насловната улога — Љутфи Сејфула изостаната пофалбите, кои, разбирливо се нешто поумерени, и за другите артисти: Рамадан Махмут (Аргант), Идриз Емин (Зероит), Шерафедин Неби (Октав), Бинас Сали (Хијасинта), Хаџер Јакуп (Зербинета), дебитантот Хасан Билал (Силвестер), Муарем Нијази (Леандр), Маркбуље Гаши (Нерина) и Екрем Ахмет (Карло).

Комедијата „Ѓаволштините на Скапен“ на сценатa на Театарот на народностите во Скопје е играна во превод на еден од најпознатите турски поети — Орхан Вели.

Најмногу пофалби за својот понов и посвеж пристап во реализирањето на „Ѓаволштините на Скапен“, Саша Маркус доби за поставувањето на спомнатото дело во **титоввелешкиот Народен театар.** Комплиментите овојпат дојдоа од перото на Ацо Алексиев, кој за спомнатата титоввелешка претстава пишуваше во „Разгледи“, во времето кога тој излегуваше како подлисник на „Нова Македонија“. Алексиев е категоричен дека интервенциите на Маркус во осовременувањето на Молиеровиот комедиографски текст се **„инвентивни и прилично смели“** и оти неговиот потфат е **„сосема во склад со темпераментот и со виталноста на Молиер, кој никогаш не се помирувал со стегите и закостенетите норми, колку да биле осведочени и општопримени тие“.** Натаму, задржувајќи се на постановката на Маркус, Алексиев ќе забележи дека гостинскиот режисер „успеал не само да го осовремени Молиер, туку и да ја подигне оваа изведба на рамниште на најуспешните изведби што во последно време сме ги виделе во Титов Велес“. Спомнатиот театарски критичар има мошне високо мислење и за ансамблот на Народниот театар од Титов Велес, сметајќи го него уедначен и дораснат „со ентузијазам, но и со успех да се зафати со интерпретирањето на класичните Молиерови комедии“.

Својата несомнена комичарска надареност, Никола Димитров ја потврди и со толкувањето на насловниот лик во „Ѓаволштините на Скапен“, а освен за овој артист, Алексиев во суперлативи пишува и за Борис Бегинов „кој сигурно, па дури и со смисла за нијансирање го толкуваше ликот на Аргант“, потоа за Ристо Мајсторов, истакнувајќи го неговиот несомнен растеж во улогата на Октав, како и за: Благоја Анчевски (Силвестер), Кирил Басев (Леандр), Рада Анчевска (Хијасинта), Рајна Савовова (Зербинета), Роксандда Ќелиќ (Нерина) и Стојче Канчев (Карло). Единствената забелешка му е упатена на Душко Попов како Жеронт за неговата недоволно задлабочена игра во креирањето на спомнатиот лик. Својата рецензија Ацо Алексиев ја завршува во ист тон како што и ја започна, па изнесувајќи го општиот впечаток од оваа изведба ќе се произнесе дека **„имавме можност да видиме една сериозна и инвентивна претстава“.**

Гостинскиот режисер од Скопје — Саша Маркус за свои соработници во оформувањето на „Ѓаволштините на Скапен“ на сценатa на Народниот театар во Титов Велес, чија премиера е прикажана на 5 април 1958, ги имаше ангажирано: Кирил Спировски, к. г., кој го имаше направено изборот на музиката, Димче Стојанов (тој го обликуваше сценскиот простор) и Васил Зафирчев (автор на костимите). Да ги спомнеме уште и протагонистите на епизодните улоги и на исполнителите на песните и танците: Јосиф Јосифовски, Ане Миров, Иван Медвед, Ѓорѓи Бисерков, Панче Мицев, Вера Трајковиќ, Виолета Џамбазова, Јана Медвед, Ленче Цветановска и Магдалена Тошева.

„ЖОРЖ ДАНДЕН“

Две од вкупно трите постановки на ова дело остварени во Битола и Струмица се врзани за режисерот на Телевизија Скопје — Димитар Христов, кој спаѓа во редот на поретките творци кои се свртени кон најосведочените вредности од светската класика и кој има режирано најголем број Молиерови комедии во Македонија.

Битолската премиера на „Жорж Данден“, прикажана на 18. 1. 1970, може да се оцени како едно од поуспешните остварувања и на спомнатиот режисер и на ансамблот на битолскиот Народен театар.

Следниве нешта ја прават постановката на Димитар Христов мошне солидна, па и нешто повеќе од тоа: доближувањето на комедијата до нашето секојдневие што значи до сензибилитетот на денешниот човек успешниот избор на изведувачката екипа, умешноста да се компонира една зрела уметничка целина, извлекувањето на интерпретаторкиот максимум од артистите, впечатливата динамичност и др.

Успехот на оваа претстава, што најде пат до гледачот, е неделлив од мошне инспиративната креакција на Петар Стојковски во насловната улога, кој, како што на едно место ќе забележи Цане Здравковски („Студентски збор“ бр. 3, 1971)“ **е неповторлив во сложениот трагикомичен лик на Данден“.**

Галеријата на успешни актерски реализации ја дополнуваат уште и: Јоана Поповска, која го толкуваше ликот на Анжелика, сопруга на Жорж Данден, потоа Олга Наумовска, Димче Стефановски, Методија Марковски како Клитандер. Во претставата учествуваа уште и Михајло Петровски, Борис Чоревски, Ратка Захариева, Димитар Илиевски и Благој Николовски.

Малку нешто заеднички имаа неинвентивната и стилски неизедначена сценографија на Петар Ангеловски и раскошните и функционални костими на Зорица Тодорова и Сотир Наумовски.

Битолската претстава на комедијата „Жорж Данден“ е играна во превод на Димче Стефановски.

По втор пат поставувајќи го комедиографскиот текст „Жорж Данден“ во 1973, овојпат како гостин на сценатa на **Народниот театар „Антон Панов“ во Струмица,** Димитар Христов главно ја пренесе својата постановка на спомнатото дело од Битола, ангажирајќи ги во претставата најдобрите артистички сили на струмичкиот ансамбл (Стојан Гогов, Александар Думов, Кирил Здравев, Љубица Георгиева, Ѓорѓи Шаламанов и др.), и така остварувајќи една убава и содржајна сценска реализација.

Првпат во нашата Република комедијата „Жорж Данден“ е прикажана на сценатa на **Театарот на народностите во Скопје (Албанска драма),** а нејзината премиера е одржана на 3. 4. 1954 година. Ова дело го режираше Абдуш Хусеин, кој во тоа време, то ест во првите години од постоењето на спомнатиот театарски колектив едновремено и ги поставуваше првите Молиерови комедии (и воопшто првите претстави) и настапуваше во некои од нив. Така, тој ќе се појави во улогата на Либеш, додека насловната улога ќе му ја довери на Екрем Зекирија. Другите улоги ги толкуваа: Бинас Сулејман, Рецаи Зекирија, Надире Хусеин, Бедри Љама, Кемал Љаше и Бехиџе Бакаштица (Колдина). Сосема накусо осврнувајќи се на оваа премиерна изведба, С. Ј. (Свето Јовановиќ) во „Нова Македонија“ од 8 април 1954 ќе забележи дека публиката била сведок на една **„сериозна и режисерски уиграна и прецизна претстава.“**

„ДОН ЖУАН“

Тоа што ова Молиерово дело е поретко изведувано не само кај нас, туку и воопшто во светот (за време на Молиеровиот живот делото за кое станува збор е играно само 14 пати), не треба многу да зачудува ако се знае дека е тоа „најнекомедиското“ остварување на бесмртниот француски комедиограф.

Требаше да поминат повеќе од триипол децении за да го добиеме најсвежниот и најоригиналниот режисерски ракопис на „Дон Жуан“. Всушност, постановката на Љубиша Георгиевски на оваа остра и прегнантна Молиерова комедија, остварена на сценатa на **Драмскиот театар од Скопје** во 1980 претставуваше прво и досега единствено ново и современо толкување не само на спомнатиот Молиеров текст, туку воопшто на едно дело од Молиер на македонските професионални драмски сцени. Современоста Георгиевски ја постигна низ призмата на луцидното расчленување на внатрешните содржини притоа насочувајќи го своето творечко внимание во најдлабоките истражувања на човечката душа. „Дон Жуан“ на Љубиша Георгиевски и на скопскиот Драмски театар, и покрај некои решенија што можат да се примат како агресивни, прејако интонирани, е претстава која плени со богатството на идеи, со јадриот и оригинален сценски јазик, со свежината и широчината на зафатот, со провокативноста и жестината на гестот, па со овие и со некои други достоинства овој проект останува како редок пример за еден мошне сериозен и студиозен пристап кон класиката.

Една од двете централни улоги во „Дон Жуан“ — слугата Зганарел му беше доверена на младиот артист Ѓокица Лукаревски кој и покрај недоволното искуство и покрај огромната задача што ја поставува овој капитален лик и пред најискусните мајстори на сценатa, со маскимален ангажман, сепак успеа да оствари забележан резултат, што дава убави гаранции за слични актерски зафати.

Резултатен беше и напорот на Петар Темелковски во насловната улога, кој знаеше успешно да ги следи високите барања на режијата.

Симпатичните ликови на селаните и селанките: Пјеро, Шарлота и Матурина, мошне сочно ги толкуваа Мите Гроздановв, Мајда Тушар и дебитантката Душица Стојановска, а две мошне убави минијатури во скопскиот „Дон Жуан“ остварија Славко Тасевски (Ди Манж) и Гоце Тодоровски (Ла Виолет).

Претставата на „Дон Жуан“ на сценатa на Драмскиот театар во Скопје сценографски и костимографски ја оформи гостинот од Белград — Миодраг Табачки. Неспоредливо поголем беше неговиот удел како сценограф. Во овој сценски проект беа ангажирани уште и: Татјана Петковска, која работеше на сценските движења и Андреј Бељан, чија музичка илустрација беше направена во духот на режисерските интенции.

Што се однесува до **прилепската изведба** на Молиеровиот „Дон Жуан“, што е остварена како 86-та премиера на овој колектив, (премиерата беше дадена на 10. 2. 1963) треба да се каже дека таа ги содржеше елементите на едно стандардно остварување, иако режисерот на оваа претстава — Благоја Дамески имаше на располагање артистички состав кој гарантираше значаен артистички дострел. Двете водечки роли во „Дон Жуан“ — насловната улога и улогата на Зганарел, ги толкуваа Љубиша Трајковски и Кирил Жежоски. На Правда Пепељугоска-Илиќ и на Анастас Миса им беа доверени по две улоги (Дона Елвира и Привидението, односно Дон Карлос и Сенката на командантот). Во интерпретација на Благоја Ивчески, Цане Настоски и Димитар Спасоски, публиката имаше можност да ги запознае ликовите на Дон Алонзо, Дон Луи и Франсиско. Артистичкото трио: Живка Лабетиќ, Елена Карамишинова и Методија Петкоски ги креираше симпатичните селски ликови — Шарлота, Матурина и Пјеро. Преостанатите улоги, то ест улогите на Ла Виолет, Ди Манж и Ла Роме ги остварија артистите: Ацо Михајлоски, Блаже Алексоски и Димче Шилоски. За мнозина од нив сериозен проблем претставуваше совладувањето на текстот. Што се однесува до самата реализација,

таа како да помина под знакот на еден **„прилично нагласен нашински призвук“**, од една, и од друга страна, како да пречеше извесната статичност на сцената. Претставата на „Дон Жун“ во прилепскиот Народен театар сценографски ја оформи Васил Костов, кој во изобилство ги користеше светлосните ефекти врз фонот на неколкуте црни завеси на празната сцена. Молиеровата комедија „Дон Жуан“ на професионалната драмска сцена во градот под Маркови кули е играна во превод на Михаило Михаилоски и Петар Попоски.

Во 1955, што значи пред скоро три децении, „Дон Жуан“ е реализиран на сцената на **Народниот театар во Струмица,** а неговата премиерна изведба е одржана на 2. 10. 1955 кога во спомнатата претстава е одбележано гостувањето на режисерот Ацо Алексов. Тој за толкувачи на двете централни улоги — Дон Жуан и Зганарел ги имаше ангажирано водечките артисти на струмичкиот професионален драмски ансамбл — Стојан Гогов и Александар Думов. Во другите позначајни улоги настапија: Љубица Пипереска (Шарлота), Љубица Георгиева (Матурина), Георги Шаламанов (Пјеро) и др. Иако не беа остварени некои позабележителни дострели, во постановката на Алексов и во играта на артистите, во рамките на постојните можности, овој сценски проект претставуваше еден од поамбициозните зафати на струмичкиот драмски состав. Напорот да се направи нешто повеќе од виденото и стандардното беше забележлив и во придонесот на Чедо Христов како сценограф.

„СКРЖАВЕЦ“

Една од двете премиерни изведби на дела од Молиер, со кои во нашата Република е одбележан еден мошне значаен датум: 300-годишнината од смртта на најголемиот комедиограф на сите времиња, беше премиерата на комедијата „Скржавец“, прикажана на сцената на Театарот на народностите во Скопје, во продукција на **Турската драма** на овој колектив и тоа на 17. 6. 1973. Другите две постановки на спомнатово дело се од нешто постар датум. На скопскиот „Скржавец“ работеа: Кемал Лила (режија), Панче Минов, автор на сценографијата, и Елена Патрногиќ, која костимографски ја оформи претставата. Тие, како што ќе биде забележано во предпремиерниот разговор, објавен во „Нова Македонија“ два дена пред изведувањето на „Скржавец“, се труделе „во рамките на можностите, сепак, да го задржат Молиер и неговото време во основата“, и покрај фактот што „скромните материјални можности на Театарот на народностите и овојпат го условија како неопходност стилизирањето на претставата во целина“. Во Молиеровиот комедиографски текст „Скржавец“ насловната улога, то ест улогата Арпагон, скржавецот, ја толкуваше првенецот на Турската драма при Театарот на народностите — Љутфи Сејфула. Освен него, беа ангажирани и следниве осум актери: Салаетин Билал, Сузан Максут, Мустафа Јашар, Рамадан Мамут, Шерафедин Неби, Незакет Али, Енвер Бехцет и Бедија Беговска.

Инаку, првпат на една професионална драмска сцена во Македонија комедијата „Скржавец“ е реализирана во **Струмица.** Струмичката премиера на спомнатава комедија е одржана на 17. 4. 1956 година. Повикувајќи се на рецензијата на Саша Маркус, емитувана на Радио-Скопје на 19. 4. 1956, кон овој „редок и одговорен репертоарски потфат“, што претставуваше „одговорност од прв ред“, поради деликатноста на задачата, струмичкиот Народен театар **„честа ја исполни својата задача“,** пројавувајќи притоа максимално чувство за мера во уметничкото толкување на „Скржавец“.

„Топло доживеана претстава“ и **„творечка радост на артистите кои необично компактно ја остварија оваа класична комедија“** — ова се пофалбите што се упатуваат на адреса на режисерот Стојан Гогов и на изведувачкиот состав на струмичкиот театарски колектив.

И покрај „колективната“ пофалба на целиот ансамбл, сепак, се чини, Александар Думов, кој настапи во централната улога — Арпагон, скржавецот, го оствари максималниот актерски дострел, успевајќи **„да не заплива во плитките води на ефтина комичност“,** да не дозволи да биде поведен од аплаузите на гледачите . . .

Другите позначајни улоги ги креираа: Љубица Пипереска, Чедо Христов, Зора Георгиева и Стојан Гогов. Нивната игра беше уште една потврда дека **„струмичкиот театар располага со еден навистина млад и талентиран актерски кадар, чии можности сè уште треба да се откриваат“.** Ова свое мислење Саша Маркус го поткрепува со „ретките комични способности на Тинка Србинова“ во улогата на посредничката Фозина, со играта на Горѓи Шаламанов, кој го толкуваше ликот на Жак, и со сложената задача на Ристо Костов, толкувајќи две сосема спротивни улоги (трговецот Ансел и Слуга). Значително послаба страна на оваа изведба беа протагонистите што се појавија во епизодни роли: Борис Данев, Милојка Ковачевиќ, Панче Босиљанов, Киро Захариев и Сандо Монев, кои, како што ќе забележи Саша Маркус во спомнатата рецензија, **„беа предимензионирано карикирани и излегуваа од солидните рамки на претставата.“**

За сценографијата на Чедо Христов треба да се каже дека е решена со скромни средства и дека со својата едноставност претставуваше еден од поуспешните елементи во оваа реализација.

Забележувајќи на крајот од својата рецензија дека струмичкиот театар при поставувањето на Молиеровиот комедиографски текст „Скржавец“ мошне сериозно ја сфати задачата, Саша Маркус не изумува да ги истакне и усилбите на целиот ансамбл **„јазикот на сцената да биде чист, што за жал, е редок случај во поголемиот број професионални театри во внатрешноста на нашата Република“.**

Молиеровиот „Скржавец“ е игран уште и во **штипскиот Народен театар** во сезоната 1967/68. Ова дело на штипската сцена го постави артистот на овој театарски колектив — Алеко Протогеров, ангажирајќи ги: Васил Радев во насловната улога, т.е. во улогата на Арпагон, потоа Стојан Зарков (Ла Флеш), Васил Шумански (Жак), Елица Кирова (Елиза), Филимен Џинес (Валер) и Стојка Слеанска (Форзина). Претставата не донесе некое поголемо уметничко доживување, зашто не беа докрај извлечени комичните елементи на делото, зашто ликовите останаа недоработени, а мизансценот — статичен, зашто не ретко доаѓаше во прашање коректното пласирање на текстот од страна на поголемиот број актери, зашто ликот што му беше доверен за толкување на Радев **„далеку ги надминуваше неговите објективни можности“** итн. Еден од поуспешните елементи на штипската претстава на Молиеровиот „Скржавец“ беше сценографијата на Драган Биков, а убав резултат донесоа и костимите на Ѓорѓи Здравев. За спомнатите неотпорности и достоинства на овој сценски проект, реализиран на сценатa на Народниот театар во Штип, покрај другите пишуваше и театарскиот критичар на „Нова Македонија“ — Иван Мазов.

„ШКОЛА ЗА ЖЕНИ“

Да се пишува за прикажувањето на Молиеровата комедија „Школа за жени“ на македонските професионални драмски сцени, значи да стане збор само за две постановки на ова дело.

„Школа за жени“ во **Народниот театар во Штип** е изведена како прва премиера во сезоната 1953/54.

Бидејќи нејзиното поставување се паѓа во почетниот период на работа на штипскиот театарски колектив, без да постои било каква традиција во однос на негувањето на класиката и без да се располага со ансамбл што ќе може да се фати во костец со еден посложен сценски зафат, разбирливо е што изведбата на спомнатиот Молиеров комедиографски текст претставуваше „сериозен испит“ за младиот и неискусен штипски професионален драмски ансамбл“. Впрочем, на ова укажува и Ј. (Јордан) Конев, тогашен дописник на „Нова Македонија“ од Штип, кој, пишувајќи во бројот од 24. 9. 1953 за премиерната изведба на комедијата „Школа за жени“ во штипскиот театар, ќе биде побуден да констатира дека резултатите што ги остварале штипските драмски уметници се задоволителни и дека „публиката го награди напорот на овој изведувачки состав“. За режијата на Васил Нетков, Конев пишува дека таа е **„природна и ненаметлива“,** но дека забрзаното темпо во некои делови на претставата придонесе **„ликовите докрај да не бидат разјаснети“,** а протагонистот на една од главните улоги — Алеко Протогеров (Арнолф) да не се снајде најдобро. Доколку ги земеме за точни забележувањата на Ј. Конев, најдобар впечаток оставија: Иванка Зенделска (Ањеса) и Зага Иванова (Жоржета). Во другите улоги настапија: Д. Нетков (Хорације), Ил. Арев, Ст. Зарков и др. Вреден е и придонесот што го дадоа С. Кедев и Н. Ангеловски, првиот во својство на костимограф, а вториот како сценограф на претставата.

Истата сезона „Школа за жени“ е изведена и на сцената на **Народниот театар во Струмица.** За некој повисок сценски резултат, во случајов не може да стане збор, но мора да се респектира храброста и без некое поголемо искуство ансамблот од Струмица да се прифати за една таква сложена и деликатна задача, како што е задачата за поставувањето на спомнатиот Молиеров комедиографски текст. Практично оние кои учествуваа во втемелувањето на струмичкиот професионален драмски состав (Димитар Колчаков беше режисер и толкувач на една од улогите, потоа артистите: Стојан Гогов, Александар Думов, Сандо Монев, Кума Георгиева и др., додека сценографијата му беше доверена на Наќе Просениклиев), го презедоа на себе ризикот првпат од постоењето на театарот да ѝ го претстават на публиката најголемиот светски комедиограф.

„УЧЕНИ ЖЕНИ“

Ова последно Молиерово комедиографско дело, напишано во стихови, што мнозина еминентни критичари го сметаат за едно од најсложените комедиографски остварувања во опусот на најголемиот француски и светски комедиограф, е играно само во **Скопје** — на сцената на **Драмскиот театар,** во режија на угледниот белградски драмски уметник — Мата Милошевиќ. Во сеќавањата изнесени во неговата неодамна објавена книга „Мојата режија“ (издание на Стериното позорје, 1982), односно во делот каде што пишува за своите гостувања во другите театри, Милошевиќ ќе биде побуден да напише дека **„работејќи на „Учени жени“ во скопскиот Драмски театар многу се трудев изговорот на стиховите да биде на што подобра висина, што, по сè изгледа, ми успеа“.**

Истакнувањето на овој проблем, то ест на проблемот на пласирањето на драмскиот збор преточен во стих, не е воопшто случајно, како што не е случајно ни заретченото играње на пиеси во стихови на скопските професионални драмски сцени, а исто така и на сцените во другите градови во Македонија, уште повеќе ако се има предвид непостоењето традиција за играње стихувани драми, уште повеќе ако се знае не баш високото ниво на говорната култура кај артистите, кои кога се соочуваат со драмскиот стих го претвораат него во прозно кажување или го уништуваат сето она што е поетско растреперено, разлеано... Овде треба да потсетиме на непобитниот факт дека мерената реч има свои строги законитости (интонациски, мисловни), што артистот мора да ги овладее до совршенство за да прозвучи зборот реално, логично, мелодиозно и т.н.

Имајќи го предвид токму ова, сосема се разбирливи настојувањата на Драмскиот театар од Скопје да обезбеди не само режисер со осведочено реноме, туку и комплетна екипа на истакнати творци, што подразбира колку што е можно подобар изведувачки состав, а се разбира и преведувач со поголеми искуства и знаења во областа на преведувањето поезија и сл. Оттука и ангажирањето на Влада Урошевиќ за превод на комедијата „Учени жени“; оттука и комплетирањето на ансамблот со такви актерски индивидуалности, какви што се: Тодорка Кондова-Зафировска, Милица Стојанова, Крум Стојанов, Мара Исаја, Јон Исаја, Ацо Јовановски, чии придонес, како и придонесот на другите артисти што учествуваа во оваа претстава: Мајда Тушар, Лилјана Георгиевска, Марин Бабиќ и Димче Мешковски, беше повеќе од евидентен. Кога веќе станува збор за преводот на „Учени жени“, направен од оригиналот, тој со право ги заслужи многубројните комплименти како израз на висок уметнички дострел во не толку обемниот фонд преводи на драмски текстови од светската класика на македонски јазик. Не е на одмет да истакнеме и тоа дека појавата на другите гости што учествуваа во оформувањето на „Учени жени“ на сцената во театарот во населбата „Карпош“ — белградските уметници: Дивна Поповиќ-Шошановиќ, автор на костимите и Вељко Мариќ, кој направи избор на музиката, како и Панче Минов, сценограф на Театарот на народностите од Скопје, значеше сериозен напор да се обезбедат предуслови што ќе гарантираат еден повисок квалитет.

Лишена од ефекти што се цел самите за себе, постановката на Мата Милошевиќ, во основа традиционална, главно пренесена од Белград, се одликуваше со својата цврстина и слоевитост.

„ГРАЃАНИНОТ-БЛАГОРОДНИК“

Меѓу поретко играните Молиерови текстови не само во Македонија, туку и во целата наша земја е и делото „Граѓанинот благородник“, кое, како и некои други комедии од овој автор, тешко може да подлежи на некои поостри жанровски класификации. Ова дело досега е прикажано само на една професионална драмска сцена во нашата Република — на сцената на **Македонскиот народен театар во Скопје,** а неговата премиера се одржа на 7 март 1982.

Првото гостување на режисерот на Телевизија Скопје — Димитар Христов во спомнатиот скопски театарски колектив не ги донесе потребните резултати, макар што, како еден од поупатените во Молиеровата комедиографија, што била предмет на повеќе негови постановки, особено во Битола, реално беше да се очекува да оствари сценски проект, што ќе ги задоволи барем најнеопходните барања. Овој пат дури и тие изостанаа, иако беа вложени и голем труд и не мали средства во опремата на претставата. Во оваа балетска буфонерија, односно комедија-балет, сè остана во рамките на надворешниот сјај, на надворешната динамика. Интересен е податокот дека за спомнатата премиера не се појави ниту една рецензија во периодиката и во скопските весници!

Во комедијата во два дела „Граѓанинот благородник“ со еден доста скромен минимум го задоволија своето креативно присуство и низа други творци-сценографот Бранко Костовски, костимографот Јелена Патрногиќ, кореографот Олга Милосављевска, композиторот Славе Димитров, балетскиот ансамбл и актерскиот изведувачки состав. Со некои мали и незначителни исклучоци (Киро Ќортошев како Дорант, Анче Џамбазова, која настапи во улогата на госпоѓа Журден, Емил Рубен, кој го креираше ликот на Учителот по танц и др.), не можеше воопшто да стане збор за некоја елеганција во пласирањето на зборот, на движењата и сл. Затоа во едно сивило се губеа актерските остварувања на Димитар Костов, кој го толкуваше главниот и стожерен лик на господин Журед, на Славко Нинов (Клеонт), на Томе Витанов (Новиел), на Ѓорѓи Колозов (учител по мечување), на Шенка Колозова (Новиел), на Снежана Коневска и на Афродита Кирјакова во алтернација (Лусил). Другите улоги ги толкуваа Катерина Крстева (Николија), Чедо Камџијаш (учител по музика), Чедо Христов (учител по филозофија), Драги Крстевски (кројач), Љупчо Наумчевски (Пјер) и Николче Младенов (Жан). Преводот на текстот го направи Димче К. Стефановски.

* *
*

Збор-два и за ансамблите што гостуваа во нашата Република со претстави работени на текстови од Молиер. Уште во 1953 Албанската драма на **Малцинскиот театар од Приштина (денес Покраинско позориште),** на првото гостување во Скопје, се претстави со Молиеровата комедија **„Жорж Данден“.** Шест години подоцна (1959) Загребското драмско казалиште **„Гавела“,** на својата голема турнеја низ Македонија допатува со пет свои најзначајни сценски реализации, меѓу кои и со Молиеровата комедија **„Ѓаволштините на Скапен“.** Ова гостување на загрепските драмски уметници ќе се памети најмногу по брилурозната игра на Перо Квргиќ во насловната улога, а исто така и поради современото толкување на спомнатиот Молиеров комедиографски текст од страна на режисерот М. Шкиљан (претставата се играше во модерни костими, а настаните во неа се случуваа во наше време). **„Ѓаволштините на Скапен“** на сцените во нашата Република (Драмскиот театар од Скопје и Народниот театар од Битола) ги има прикажано и еден друг реномиран југословенски драмски состав — **Словенското народно гледалишче од Љубљана,** кое во спомнатите градови гостуваше и со уште еден краток Молиеров комедиографски текст — „Версајска импровизација“. Беше тоа можност да се запознае еден угледен странски режисер од Австрија (Петер Лотшак), кој како гостин ги имаше поставено спомнатите два Молиерови комедиографски текстови, а исто така да се ужива во една култивирана актерска игра, во еден ансамбл со висока говорна култура, во кој особено се истакнуваа Борис Каваци, како Скапен, Лозје Розман, Александар Вилич и др.

Најпрвен во 1971, а потем во 1974 г., љубителите на театарската уметност од Скопје и Битола ги видоа: **„Тартиф“** (режија: Роже Планшон), со извонредниот Мишел Оклер во насловната улога, **„Дон Жуан“** на познатиот советски режисер Анатолиј Ефрос, во толкување на големите мајстори на глумата: Волков (Дон Жуан) и Дуров (Зганарел) и **„Со сила лекар“** — претстава на Театарот на младите од Париз, со која овој колектив ја одбележа 300-годишнината од смртта на најголемиот комедиограф на сите времиња — Молиер.

МОЛИЕР ВО МАЛЕДОНИЈА

(режисери)

Ацо Алексов
„Дон Жуан“ 1955 во Струмица, „Ѓаволштините на Скапен“ во 60-те во Струмица и 1981 во Прилеп, „Со сила лекар“ пред 1963 во Струмица, „Вообразен болен“ 1962 во Струмица и 1977 во Турската драма Скопје

Благоја Андреев
„Со сила лекар“ 1963 во Штип

Љубиша Георгиевски
„Дон Жуан“ 1980 во Драмскиот театар Скопје

Стојан Гогов
„Скржавец“ 1956 во Струмица

Благоја Дамески
„Дон Жуан“ 1963 во Прилеп

Драги Димовски
„Со сила лекар“ 1961 во Куманово

Димитар Колчаков
„Школа за жени“ 1953 во Струмица

Киро Крстевски
„Тартиф“ 1953 во Куманово

Лајчо Лендвај
„Вообразен болен“ 1955 во Прилеп

Кемал Лила
„Скржавец“ 1973 во Турската драма Скопје

Саша Маркус
„Ѓаволштините на Скапен“ 1957 во Турската драма Скопје, 1958 во Титов Велес и 1963 во Куманово

Мата Милошевиќ
„Учени жени“ 1973 во Драмскиот театар Скопје

Васил Нетков
„Школа за жени“ 1953 во Штип

Димитрие Османли
„Ѓаволштините на Скапен“ 1952 во Битола

Сава Павловиќ
„Со сила лекар“ 1954 во Гевгелија

Петре Прличко
„Тартиф“ 1956 во Штип

Алеко Протогеров
„Скржавец“ 1967 во Штип

Димитар Станковски
„Тартиф“ 1981 во Штип

Борис Стојчев
„Со сила лекар“ 1954 во Кочани

Киро Ќортошев
„Тартиф“ 1955 во Прилеп и „Ѓаволштините на Скапен“ 1963 во Штип

Димитар Ќостаров
„Тартиф“ 1945 во МНТ и „Вообразен болен“ 1952 во МНТ

Димитар Христов
Со сила лекар“ 1962 во Битола и 1972 во Прилеп, „Тартиф“ 1965 во Битола, „Жорж Данден“ 1970 во Битола и 1973 во Струмица, „Вообразен болен“ 1970 во Штип и „Граѓанинот-благородник“ 1982 во МНТ

Абдуш Хусеин
„Со сила лекар“ 1953 во Турската драма и „Жорж Данден“ 1954 во Албанската драма Скопје

НОЌНИК (1)

Меѓу Талија и Будалија

Бошко Смаќоски

Веднаш, појаснување: за театарот, за театарскиот живот, место дневник единствено можно е да се води ноќник, бидејќи таму (во театарот и неговиот живот) сè што се прави дење — на видело излегува ноќе, како што и во обичниот живот сè што се прави ноќе — со сето свое црнило се појавува дење. Заради штедење простор — и за едното и за другото тврдење нема да приложам илустрации.

Ноќта започната пред повеќе години својата полноќ ја достигна дури оваа година, 1983, со тенденција полноќта да потрае и наредните години. Театарот како огледало на животот, се разбира, зеде активно учество во квалитетното поцрнување на ноќта и тоа свое учество го потврдува со белата зграда на МНТ во Скопје, расположена на брегови на Вардар и Серава, но по сè изгледа повеќе на брегот од Серава која, инаку, не се гледа, но затоа пак се гледа новата зграда на МНТ. Ваква зграда, рака на срце, и не можеше да биде подигната покрај друга река освен покрај Серава!

Театарот или појавувањето на штици — е епидемија која ги зафати сите наши слоеви и наслаги, па не е ни чудо што во борбата да имаме што повеќе штици под нозете — ни фалат за на друго место. Пожарот неодамна што ја обнови „Треска“ — уште повеќе ќе ја разгори борбата за штици и нејасно останува избегнувањето на стаповите штом и тие се од дрво. Во театарот, како и во животот — основна цел е создавање илузија дека сè е така како што е, но кога ќе се премине рампата — гледаме колку е театарот живот, а животот — театар! Жалам што навлегувам во имотот со тапија на И. Ивановски, Л. Мазева, П. Бакевски, Р. Лазаров и други, но морав да ги кажам овие размислувања и да изведам заклучок дека и во театарот, како и во животот, подобро е да се размислува отколку да се измислува. Кога спомнав имоти со тапија да приспомнам дека мнозина ќе останат разочарани бидејќи нема да ги наведам имињата на Б. Ставрев и Ж. Чинго, нека пукнат душманите како што пука од аплаузи новата зграда на МНТ по секоја одложена претстава! И воопшто, истакнувањето сопственичтво во театарот и врз театарот — сега за сега — е најголемиот дострел кој овозможувал и овозможува слободен отстрел, па оној што ќе го пониже — ќе го пониже.

Во театарот, а зошто не и во животот, постојат аматери и професионалци, само со таа разлика што професионалците се занимаваат со аматеризам, а аматерите со професионализам. Оттаму, тешко е да се повлече гранична црта меѓу професионалното и аматерското, а збрката уште посложена ја прават постигнатите резултати. Затоа, ние и најмалку се повикуваме на резултатите. Според тоа, нашите театри не без причина прославуваат годишнини, а не одредени постигања. Исклучоци има, но не доволно за поинаков заклучок.

Мојов случај покажува дека кај нас секој се смета за повикан да каже што треба и како треба во театарот. Затоа, сè помалку има повикани, а сè повеќе извикани! Допуштам и јас да бидам извикан, зашто колку повеќе си извикан толку повеќе ти се слуша гласот. Никогаш кај нас не биле на цена оние што викаат, туку оние по кои се вика, божем само зад добрите коњи се кревал прав. Тогаш, напред, добри коњи!

Кај нас, исто така, се виде дека во театарот најдобри резултати постигнуваат тандемите. Сега за сега имаме два познати тандема: Г. Стефановски-С. Унковски и Б. Ставрев-Ж. Чинго. Едниот од нив е во подем, а другиот е за ценем, но кој за каде е — сами одредите, не сакам да бидам докрај отворен, не сум на тие години кога отвореноста е пожелна. Можеби затоа кај нас и постои манифестација „Млад отворен театар“, зашто се смета дека стариот театар е затворен. Рака до срце (би требало: рака на срце, но покрај толку многу што сум ставил на срце не сум толку наивен да си ја ставам и сопствената рака!) познавам јас еден стар театар кој често бил затворен и затоа не им се лутам на младите и отворените.

Инаку, патиштата во театарот се чудни: талентираните од внатрешноста доаѓаат во Скопје, а потоа од Скопје одат во внатрешноста, но овојпат како гости и таму постигнуваат одлични внатрешни резултати кои потоа ги изложуваат на панаѓурот во Прилеп: подобро прв во Прилеп отколку последен в Скопје!

Покрај театрите — и Вардар-филм и Радио телевизија Скопје се сцени на кои настапуваат нашите артисти-исти-исти, но за тоа другпат.

Насловот од овој дел на ноќникот гласи: Меѓу Талија и Будалија: Верувам дека Талија ви е позната, а Будалија јасна. Но, што е она меѓу нив освен она што го кажавме? Мислам дека не треба многу да се мачите за да погодите. Меѓу нив се издига високо во должина (и задолженост) новата зграда на МНТ, но не знам колку ќе има сили таа древна Талија да ѝ прости на оваа наша најнова Будалија!

Молам, не спуштајте ја завесата за да не го искористи тоа некој за да се пресоблече!

Разговор со словенечкиот актер Макс Фурјан

Животот влијае врз актерската игра

Иван ИВАНОВСКИ

— Другар Фурјан, вие повеќе од пет децении мошне активно играте в театар, настапувајќи на низа професионални драмски сцени не само во Словенија туку и во другите краишта на Југославија. Колку што ми е познато, неколку сезони пред Војната сте настапувале и во Скопје. Би ве замолил да се вратите во спомените во тоа време?

— Па видете, да ви одговорам на ова прашање кратко. Јас дојдов од Осиек. Мене, мојот колега Владимир Скрбиншек, кој беше овде во Скопје, ми напиша писмо да преминам во Скопје, известувајќи ме дека овде постои добар ансамбл, убав театар и дека би се чувствувал добро. Јас само една година работев во осиечкото Народно казалиште и како „куфераш", навикнат на разни селења низ Југославија, допатував во Скопје. И уште веднаш морав да „скокнам" во една улога, зашто требаше да заменам еден артист кој се префрли во Сараево. Не се излажав што дојдов во скопскиот театар. Брзо се спријателив со скопските артисти, бидејќи јас не бев единствениот Словенец меѓу нив. Пред тоа, во скопскиот театар, во кој постоеше убава атмосфера за работа, беа Сава Северова и Бојан Ступица, а работеше и уште една друга Словенка-Милена Година, која по Војната играше на сцената на Македонскиот народен театар. Како сега си спомнувам — живеев во населбата Буњаковец, во едно македонско семејство, кај кое проживеав неколку среќни години. Се сеќавам уште и тоа дека живеев во една малечка кука.

— Враќајќи се со спомените, што незапирливо ми навираат, чувствувам потреба да кажам дека тогашниот репертоар на Народното позориште од Скопје беше необично голем и богат. Се работеше интензивно. Се даваа премиери двапати месечно, зашто немаше доволно публика. Не беа ретки случаите едновремено да се работат три пиеси, па така беше ангажиран секој член на ансамблот. Што се однесува до репертоарот, тој беше многу тежок. Во него влегуваа дела од домашни автори и текстови од светската класика, а најмногу англиската, француската и руската класична драмска литература.

— Зборувајќи за предвоените години поминати на сцената на Народното позориште во Скопје, вие сте играле и во дела од македонски писатели и на македонски јазик. Дали би сакале да ни кажете за кои претстави се работи и за кои улоги?

— Јас играв главно мали улоги, бидејќи не го знаев македонскиот јазик. Јас настапив во пиесата „Ленче Кумановче", а играв и во една друга пиеса. Тешко е да се сетам на другите пиеси, зашто изминаа многу години. Иако не го знаев македонскиот јазик, брзо ја научив неговата мелодија и ја засакав, таа ми стана блиска. Важна беше мелодијата. Ми беше тешко со јазикот, но сите ме храбреа, ми помагаа и ми велеа: „Па ти совршено ја чувствуваш мелодијата, ти бездруго ќе научиш да зборуваш македонски". Да, се сетив дека единствено од пиесите што се играа на македонски јазик не настапив само во „Печалбарите". Во пиесите од македонски автори главен збор имаа другите, постарите артисти, меѓу нив особено артистите Македонци, моите тогашни и сегашни одлични пријатели Тодор Николовски и Петре Прличко. Бев релативно млад, немав ни 35 години, а сега во својата скоро 80-та година од животот тешко можам да се присетам за некои други детали.

— По неколку сезони поминати во скопското Народно позориште, каде ја продолживте актерската кариера?

— Да, во 1941 година дојде окупацијата, 6 април, која ме затече овде, во Скопје. Тогаш беше многу тешко да се стаса во Белград, а камоли подалеку, до Словенија. Сепак, некако стасав до Загреб, зашто имав договор наредната сезона да настапам во Сплит каде што беа Италијанците. Меѓутоа, денес покојниот Вјекослав Афрић, кој тогаш беше претседател на Здружението на драмските уметници на Југославија, ме наговори да работам во Хрватското народно казалиште во Загреб. Играв со Афрић во низа претстави што ги режираше еден од најголемите хрватски и југословенски режисери — Бранко Гавела со кого беше навистина големо доживување да се работи. Веднаш по ослободувањето станав член на драмата на Словенско народно гледалиште во Љубљана. Ме ангажира големиот словенечки поет и тогашен директор на овој театар — Матеј Бор. Во репертоарот бев вклучен веднаш. „Тугомир" од Левстик и Крефт е првата пиеса во која настапив по ослободувањето. Немаше драмски текст во кој не бев ангажиран. Тогаш се играше доста Шекспир — од „Хамлет" до неговите помали трагедии и комедии. Би можел со денови да говорам за големиот елан што постоеше во работата. По 20 години континуирана дејност во Словенско народно гледалиште заминав во пензија. Се пензионирав во 1964 година, но во изминатите две децении не мирував. Секаде каде што ме повикуваа, не откажував. Па, не можам да се пожалам на театрите во Љубљана, Целје и Марибор. Тие сè уште повремено сметаат на мене. Еве, како пензионер и во својата 79-та година од животот настапувам во пиесата „Златните чевлиња" од Доменик Смоле, со која мојата некогашна матична театарска кука — драмата на Словенско народно гледалиште настапи на годинашното Стериино позорје во Нови Сад.

— Една деценија по вашето пензионирање прославивте 50 години активна актерска дејност. Би ве замолил да ни кажете нешто повеќе и нешто поодредено за овој јубилеј?

— Јубилејот на мојата 50-годишна уметничка дејност го прославив во 1973 година. Бидејќи работев на железница, јас истовремено ја посетував актерската школа на Милан Скрбиншек. Тоа беше во далечната 1921 година. До пладнето работев како работник, попладнето одев на проби, а навечер настапував како артист, хонорарно. Така се работеше во минатото.

— Но, да се вратам на прашањето што ми го поставивте. Јубилејот го одбележав со историската драма за Губец „Велика Пунтарјев“ од Братко Крефт во режија на авторот. Го толкував ликот на стариот гроф Тахи. Како и секогаш и овојпат играв негативен лик. Со нив имав најголема среќа. Карактерите на љубовници ретко ги толкував. Во нив тешко се снаоѓав и кога ги креирав, секогаш мислев дека лажам на сцената. Љубовните улоги успешно ги играв надвор од театарот-во животот. Но, да го оставиме тоа. Што се однесува до одбележувањето на мојот 50-годишен јубилеј, тој помина во работна атмосфера. И добро што беше така. Се наоѓав во една депресија поради тоа што токму во тоа време ми почина жената; и само работата ме спаси. Почестите што не изостанаа, ми годеа но уште повеќе ми беше драго што ми се даде можност да работам и во интензивна дејност да заборавам сè. Јубилејот помина, но, за среќа, остана работата да го крепи мојот дух.

— Другар Фурјан, дел од вашата творечка дејност како драмски уметник поминавте во педагошка работа. Вие скоро три децении работевте на Факултетот за драмски уметности во Љубљана?

— По ослободувањето, откако се основа Академија за театар, радио и телевизија, неколку млади луѓе ме поканија да предавам затоа што немаше предавач за маскирње. Со оглед на фактот што јас главно играв карактерни улоги, се имав доста извежбано за негувањето на маската; за оваа област морам да кажам дека многу научив од мојот професор Милан Скрбиншек. Како резултат на ваквото искуство, мене тогаш најстариот професор на Академијата, мислам дека тоа беше артистот Иван Левар, ми рече: „Слушај, ти си добар маскер и ти моите студенти најдобро ќе ги научиш да се шминкаат. И така јас стапив на работа во љубљанската Академија. Во неа почнав да работам од 1949 година. Во оваа високообразовна институција останав точно 29 години, а работев како професор по шминка и по моето пензионирање, сè до пред четири години. Ќе работев уште, ако наидев на поголемо разбирање кај некои од студентите. Кога сфатив дека мојот предмет тешко пробива особено кај машките, кои онака со брада, без шминка, мислат дека може да се игра еден Шекспир (жените беа подобри, тие редовно ги следеа моите часови), едноставно се налутив и ја напуштив љубљанската Академија. Не можев да се согласам со сфаќањето дека во ова наше модерно време сите на сцена можат да бидат исти без маска. Потоа дојде моето преселување од Љубљана, па и тоа придонесе да се откажам од педагошката дејност.

— Да го продлжиме разговорот со молба да направите еден, така да се рече, антологиски избор на Вашите најуспешни актерски остварувања?

— Јас како артист ја почитувам и ја ценам секоја улога, дури најмалата, зашто сметам дека колективната игра е најважното нешто. Бидејќи ми поставивте прашање кои биле најуспешни артистички остварувања во мојата долга актерска кариера, би ви кажал дека според мислењето на критиката тоа беа улогите во Цанкаревите драми. Јас ги играв двата Жупника — оној во „Кралот на Бетајнова“ и оној во „Слуги“, со кои гостував во Париз. Станува збор за гостувањето на Драмата на Словенско гледалиште од Љубљана, на кое, иако настапував во помали улоги, имав најдобри критики. Најдрага ми беше критиката во весникот „фигаро“, зашто таа беше најстручна и најобјективна. Ја паметам и ја сакам многу и улогата на Тимотеј во „Мандрагола“ од Макијавели. Сум го играл и ликот на прочуениот полски музичар Шопен во една малку позната полска пиеса, но се сеќавам дека за оваа улога долго се говореше и многу во суперлативи се пишуваше. Од тоа далечно предвоено време драги ми се и креациите на насловниот лик во Молиеорвиот „Тартиф“, остварени во Марибор и Скопје, а од скопскиот период за својата голема, антологиска рола го сметам ликот на Кнез Мишкин во претставата „Идиот“ од Достоевски. Таа скопска изведба играна 1939 година беше навистина голема претстава. Да не ја заборавам улогата на Зимберланд во Крлежината драма „Господа Глембаеви“ што во Марибор ја остварив во соработка со еминентниот режисер Бранко Гавела.

— Вие не мирувате ни по пензионирањето. На својата 79-годишна возраст играте во театарот. Активно настапувате во Драмата на Словенско народно гледалиште во Љубљана, а учествувате и во некои нејзини понови сценски проекти. Би ве замолил да се задржите на некои од позначајните содржини во работата во последниве неколку години?

— Погледнете! Да ви кажам накусо. Јас едноставно работам, зашто мислам дека човекот кога работи и вистински живее. Се случуваше во текот на една година, односно во една сезона да толкувам и по две улоги, да настапувам во две драми. Освен тоа, гостував и во другите словенечки театри — во театрите во Марибор и во Целје. Така бев скоро редовно ангажиран. Но, со овие дејности не се исцрпуваат сите содржини на работа. Интензивно работев и како режисер со неколку аматерски драмски состави. Само со еден љубљански аматерски драмски ансамбл режирав пет големи спектакли, меѓу кои и Гоголјевата „Женидба“ со која љубљанските аматери со голем успех гостуваа во Австрија, меѓу своите сонародници, каде што имавме голем успех. Од другите ангажмани најдраго ми е гостувањето во Целје каде што, во режија на Душан Јовановиќ, играв една од главните улоги во познатата претстава „Тумор во главата“. Настапот во оваа пиеса на стари години ми ја донесе Стериината награда за глума. А со претставата „Тумор во главата“ каде сè не игравме — на Битеф, во Љубљана, низ цела Југославија.

— Иако формално сте издвоени од работата на една професионална театарска куќа, од она што секојдневно во неа се случува, сепак, благодарение на вашето огромно искуство можете да извлечете една паралела за разликите што постојат меѓу стариот и младиот актер во денешниот театар.

— Разликата е доста голема и таа уште повеќе се зголемува со промените на времето, со начинот на животот. Ние старите гледаме скоро романтично на глумата. Тогаш, како да постоеше поголема љубезност, повеќе време за студирање на една актерска улога. Стандардот е сега битно поинаков. Ние живееме само од театарот и за театарот. Тогаш во предвоените години не постоеше телевизија, што денес ги апсорбира младите актерски сили, и на некој начин ги издвојува од театарот. Денес младиот човек, односно драмскиот уметник е расфрлан на сите страни. Тој сега не е толку привржан и концентриран за театарот, како што беше артистот во минатото. Јас на ова гледам негативно. Но, мора да се признае, во друго време живееме, со друго темпо го поминуваме животот и тоа е таа голема разлика што е особено карактеристична за последниве десетина години. Што се однесува за односот меѓу младите и старите артисти, тој бил и останува многу колегијален, проследен со заемно почитување. Јас со младите работам со големо задоволство. Со еден збор, младите ме примаат на најдобар можен начин.

— Која е тајната за вашето крепко здравје? Како успевате да бидете така витални? . . .

— Добро што ми го поставивте ова прашање. Тоа не е моја заслуга за виталноста и ви благодарам што ја спомнавте. Знаете, јас живеам спартански. Јас живеам како војник. Спијам на штица. Јас внимавам на храната, на пијалакот и тоа ме одржува. Освен тоа, живеам надвор од градската врева, на село, што ќе рече живеам еден природен живот, ако така може да се каже. Живеам, со други зборови, сосема слободно, едноставно, во постојан допир со природата. Работам во градината постојано се движам. Важно е сето ова, но важно е исто така да се најде време за читање, за студирање, зашто тоа ја одржува меморијата зашто читањето ми помага да бидам свеж со мозокот. Од сево ова речено, повеќе од сигурно е дека артистот работи додека го држат нозете, додека го служи меморијата, додека живее. Сè дотогаш ќе играм и јас.

— Ви благодарам за исцрпните одговори.

— Ви благорарам вам, му благодарам и на Драмскиот театар од Скопје. Можеби најпрецизно не ги формулирав своите одговори. Ѝ се заблагодарувам и на публиката за извонредниот прием што го доживеав во Скопје.

Анегдота

ПРИЧИНИ

На премиерата на една недуховита комедија во Париз, меѓу публиката бил и Тристан Бернар. По вториот чин, писателот се упатил кон гардеробата, зашто сакал да си замине.

Во тој момент го забележал директорот на театарот и му рекол:

— Маестро, има уште еден чин!

Бернар мирно му одговорил:

— Знам... затоа и си одам!

Анегдота

ХОНОРАР

При гостувањето во САД, пејачот Шаљапин барал големи хонорари. Во една прилика побарал дури и 2.000 долари за секој настап. Менаџерот, се разбира, се стаписал и му пресметал на славниот пејач дека тоа месечно изнесува повеќе отколку што добива претседателот на САД.

— **Молам,** — одговорил Шаљапин. — **Кога претседателот ви е поевтин, тогаш тој нека ви пее!**

ТВОРЕЧКА И РАБОТНА БИОГРАФИЈА НА:

Тодорка Кондова-Зафировска

— АКТЕРКА И РЕЖИСЕР —

Домицили

Родена е во Прилеп на 1. 2. 1926, татко Илија Кондов (учител), мајка Василка Аџи Огњанова.

Адреса: Букурешка 139, 91000 Скопје;

тел: 259-402.

Образование

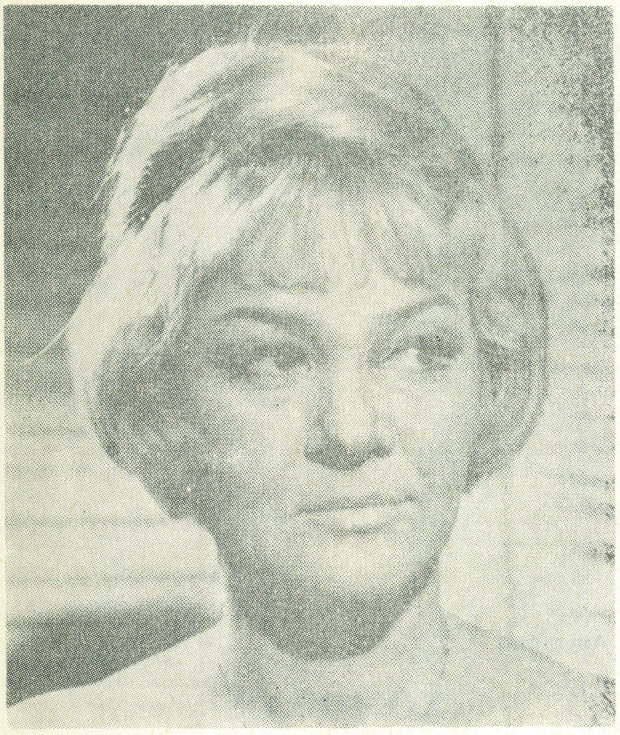
Дипломиран режисер (прв во Македонија) 1952 година на Академијата за театар, филм и телевизија во Белград.

Усовршувања во: Париз, Москва, Букурешт, Милано.

Службени дејности

Тодорка Кондова-Зафировска е артист-режисер во Македонскиот народен театар од неговото формирање до 1964 година.

Учествува во формирањето на Драмскиот театар и станува негов член.



Тодорка Кондова-Зафировска

Од 1976 до 1983 година е редовен професор на Факултетот за драмски уметности во Скопје.

Режии во театар

„Домот на Бернарда Алба“, „Трите портокали“, „Дон Жуан“, „Откако има рај“, „Сид“, „Пигмалион“, „Вејка на ветрот“, „Боливар“, „Изгубен рај“, „Алија Ѓерѓелез“, „Кралот на еленитe“, „Украденият принц“, „Богомилска балада“, „Бегалка“, „Кројач за дами“, „Сојуз на лажните светци“, „Владимир и Косара“, „Што виде собарот“, „Вишновата градина“, „Вујко Вања“, „Боинг-Боинг“, „Коштана“, „Рибарски караници“.

Оваа листа не е комплетна.

Режии за телевизија

„Игралито срце јунаково“, драми на Мајски и М. Фотев (заедно со Д. Наумовски), серијата „Да видам — да видам...“

Оваа листа не е комплетна.

Улоги во театар

Од огромниот број ликови толкувани на театарска сцена ги споменуваме:

Василиса во „На дното“, Аркадина во „Галеб“, Зоја Космодемјанска, Донка и Наца кај В. Иљоски, Лаура во „Агонија“, Емилија во „Отело“, Аксиња во „Егор Буличов“, Аманда во „Стаклената менажерија“, Мери Тајрон во „Долгото патување (на денот) во ноќта“, Хестер во „Длабоко сино море“, Гител Моска во „Двајца на нишалка“, Андромаха во „Тројанки“, фјокла кај Гоголь, Рина во „Покојник“, Мајка кај Виткиевич, „Лиза, Лиза“, Рањевска во „Вишновата градина“, Мартина кај Молиер, Лисистрата од Аристофан, Царицата во „Јане Задрогаз“, Дона Пасква во „Рибарските караници“, Вики во „Среќни денови“ и Дорина во „Тартиф“.

Улоги на телевизија

Меѓу другите:

Мајка на Григор Прличев, Василка во „Илинден“, во „Јагне на ражен“ и во повеќе серии за деца.

Режии и улоги на радио

Бројот на режиите на радио-драми и на улогите во нив е огромен. Кондова-Зафировска учествува во создавањето на радио-драмите од самите почетоци вклучувајќи ја и детската радио-драма чиј е основач и долгогодишен раководител.

Гостувања

Како актерка и како режисер гостува на повеќе сцени низ Македонија и во другите републики, а во странство гостува во Полска, Чехословачка, Романија, Каракас (Венецуела), Париз, Бугарија и Албанија.

Рецитали

Повеќе режии на рецитали меѓу кои и „Младоста во 20-та пролет“ со 800 учесници.

Книги

„Актерско мајсторство“, 1983 година.

Стручни и општествени должности

Во матичната куќа член на Уметничкиот совет и на други самоуправни органи; член на Фондот за култура на Собранието на Скопје; член на Советот за култура на СР Македонија; учествува во основањето на фестивалот Охридско лето; долгогодишен член на Управниот одбор на Стериино позорје; член на бројни жирија.

Одликувања и награди

Носител на Медал на трудот.

Носител на Орден на трудот со златен венец.

Југословенска награда во 1946 година.

Југословенска награда во 1947 година.

Лауреат на наградата „11 Октомври“ за 1960 и за 1983 година.

Награда за најдобра женска улога на Југословенскиот радио фестивал во Охрид.

Дејноста на скопскиот театар во периодот 1928–33

Ристе СТЕФАНОВСКИ

Со посебно разгледување на секоја од овие театарски сезони мошне подетално се заокружува севкупната претстава за разновидните напори на Театарот, за неговите напрегања во врска со решавањето на не малите финансиско-материјални проблеми, од една страна, и со сите други обврски што произлегуваа од напорите во уметничка насока.

Тука, пред сè, се мисли во постапното надминување на буџетските тешкотии, а веднаш потоа на прашањата за стабилизирање на кадровските, репертоарските и низа други креативни аспекти. Впрочем, Скопскиот театар, во поглед на изведените драмски дела, постигнатите режисерски и актерски реализации, кога се суди според искажувањата на тогашната критика, воопшто не заостануваше зад другите театарски центри во Југославија, а можеби и пошироко.

СЕЗОНА 1928/29

По доаѓањето на **д-р Бранислав Воиновиќ** за управител на Театарот во Скопје на 23 април 1928 година, салонот започнал да се полни со публика. Тоа беше постигнато благодарејќи на тоа што тој го врати националниот репертоар на сцена. Истовремено тој повторно ги ангажира актерите со кои Караџиќ прекина да соработува.

„Сега, пред почетокот на сезоната, кога скопјаните разбраа дека фантомите, демоните на скопскиот Театар заминуваат од Скопје, за да усрекат некој друг театар, кога слушнаа дека си одат оние што го уриваа авторитетот и смислата на овој Театар, оние кои како режисери го заменуваа Милош Обреновиќ со Милош Обиличќ, не е чудо што салонот на Театарот ќе биде уште пополн, а нашиот Театар уште попосетуван.

Новиот режисер Срдановиќ, како стар јужносрбијански актер, како стар скопски ветеран, ги разбра желбите и потребите на чаршијата. Разбра дека денешно Скопје е предвоен Белград, разбра дека ние не сакаме странски мириси и странски миродии, дека тоа нашата душа и вкус не умее и не може да го свари. Не затоа што тоа ние не го разбираме, туку затоа што тоа не го сакаме. Ние ја сакаме стварноста, сето она што е реално, едноставно, убаво и елегантно, завиткано во нашите национални манири, без онаа западњачка извештаченост, што и најубавите претстави ги прави здодевни... И така, ако таа театарска управа не беше сменета, повеќе од сигурно е дека нашиот Театар ќе згаснеше. А кој знае, можеби кон тоа и се одеше?

Ние сме навикнале на личности и улоги, што без оглед на изведувањето, беа сувопарни и досадни. Зар би можеле нашиот Театар да го замислиме без чичко Диле Димитриевиќ, Срдановиќ, Џимиќ, Филиповиќ (види го ѓаволот), Раденковиќ, Пера Јовановиќ, Срдановиќка, Џимиќка, Драгица Илиќ, Ружа Радосављевиќ, Раденковиќка? Тоа никогаш“.[1]

[1] А. М., „Стара Србија“, Скопје, 30. 8. 1928.

Театарскиот ансамбл на скопската железничка станица пред турнејата во 1930 година

Со ваков напис, печатот ја испрати старата и ја поздрави новата управа. Во исто време новиот управител му се обрати на министерот за просвета, со цел да ја објасни затечената финансиска ситуација и да укаже што презел за да ја подобри. Во тоа писмо тој истакнува дека од почетокот на оваа сезона поголемо внимание им посветува на народните пиеси, на делата од домашната драмска книжевност, како и на романтичните пиеси од странската литература. Натаму, Воиновиќ го напаѓа актерскиот ансамбл, тврдејќи дека тој не го знае литературниот јазик, дека не е способен за психолошка анализа на текстовите, дека нема чувство за ситуација и гест и дека нема потребни училишни квалификации. Тој вели дека тоа е истиот ансамбл што го довел **Бранислав Нушиќ**, дека режисер за целото време беше **Верешчагин**, кој на поранешниот управител му изгледал како европски, но дека кај актерите не нашол ни трага што може да навести каков и да е напредок. Нашол лажна поза, лажни тонови и незнаење на српскиот јазик, за кое морал и да исправа на пробите и да казнува, иако долги години хонорарен драматург на Театарот бил **д-р Првош Сланкаменац**, доцент на овдешниот Филозофски факултет, со многу висок хонорар, дури поголем и од неговата плата.

На Театарот му недостасува... **„добар" „драмски љубовник"** или уште подобро **„драмска љубовница"**. Улогата на „драмски љубовник" главно ја играше **Миливое Живановиќ**, чиј снажен драмски талент сè појасно упатуваше кон роли на млад херој и кој овие роли ги играше по нужда, додека драмските љубовници ги толкуваше **Мери Подхраски, „која со својата појава, орган, физичка убавина и стручна култура ги има сите услови за тоа, само што е уште млада"**.

Потоа Воиновиќ го споменува... **„многу талентираниот и интелигентен актер. г. Петар Петровиќ"**. Од ансамблот што го затекнал, го издвојува и **Петар Јовановиќ**. За позначајни премиери во сезоната тој ги смета: „Сирано де Бержерак" и „Играта во дворецот". И обете премиери тој сам ги режираше. Во писмото тој наоѓа простор и да се пофали дека студирал 7 години театар во Франција, Чехословачка, Полска, Италија, Унгарија и Германија. Во тоа време особено ја следи работата на МХАТ[2]. Воиновиќ натаму истакнува дека посебно го интересирала режијата на стихуваните класични песни. Тој наведува дека присуствувал на репетиции-репризи во театарот „Порт Сен Мартен" во Париз, што се реализирале според режисерската книга на чија изработка соработувал и авторот и дека гледал 18 претстави на „Сирано" без прекин.

Оваа претстава тој ја подготвил во Скопје за 3 месеци. За таа цел ансамблот одржа 17 проби, а поединечните се вршеа речиси секој ден. Инаку, во тоа време, т.е. од почетокот на сезоната па сè до денот на премиерата на 27 ноември 1928 година, беа обновени 48 репризи.

Воиновиќ ги изнесе и своите впечатоци за премиерата на „Сирано". Според него, актерите покрај општиот хаос во акцентите и незнаењето на јазикот, немаат ни малку усет за логичен говор на сцената, а и кога ќе изговореа нешто, се чувствува дека тоа е научено механички, според туѓи упатства.

Миливое Живановиќ го играше Сирано, кој таа рола ја реализираше и во Нови Сад, во негова режија. Со тоа работата му беше олеснета за 50 отсто. И во претставата „Игра во дворецот" настапија Миливое Живановиќ и Мери Подхраски. Тие овие роли ги реализирале во негова режија во Нови Сад, и затоа и оваа претстава ја подготвил со 15 репетиции.

„На прво место се успеа да се отстрани лагата од сцената, што овде завладеа како последица на перверзниот вкус на поранешниот режисер. Затоа кај овдешната публика, што е инаку многу наивна со исклучок на мал број интелектуалци, сите наведени пиеси беа топло примени.

„Сирано" имаше еден специјален успех, оти во тек на 25 дни е прикажан 4 пати со вонредни приходи. Напоменувам дека М. Живановиќ како „Сирано" ги задоволи сите вистински интелектуалци во овој град, а со кој дојдов во допир по премиерата".[3]

Поинаку размислува театарскиот рецензент на „Јужни преглед" **Петар Митропан**, кој под написите се потпишувал и со бројката „27". Тој за минатата сезона напиша: „Ланската сезона беше свечено отворена со „Господинот од Пурсењак" и траеше под знакот на модерните барања, високи барања за збогатување на репертоарот со странски пиеси. Шекспир беше обновен и стилизиран. Истата судбина ја доживеа и Молиер. Беа воведени и со успех прикажани симболички пиеси. Театарот се пополни со нови актери и актерки меѓу кои без сомнение имаше талентирани лица. Поаѓајќи од становиштето дека Скопје расте и станува голем град, управата на Театарот тежнееше да го воздигне на соодветна висина репертоарот. Оваа доста тешка задача беше исполнета. Администрацијата и актерите ги покажаа своите способности, трудољубие и сила. Ама публиката, таа вечна сфинга и непозната величина, е таа што одлучува во таквите работи... Мораме да признаеме: таа — зборуваме за масата — уште не е дорасната за таков театар, а веројатно воопшто не е за театар".[4]

Заради тоа мораше да се попушти и да се повлече наназад, за да се направат поскромни планови. Театарот не може да ги покрие огромните расходи, бидејќи публиката не сака да партиципира со влезниците. А, всушност, другите мотиви се поважни. Со ваквиот репертоар Театарот ја слабее „националната" мисија и затоа мораше да се врати назад. Спрема намалената програма беше намален не само персоналот, туку и платите на вработените и репертоарот. Всушност, Театарот се ослободил од вишокот персонал, што беше примен при влегувањето во новата зграда.

Сите пиеси ги режираше Ј. Срдановиќ (се мисли на првите три месеци од сезоната).

Но, П. Митропан ѝ префрли на новата управа, дека ако во времето на Караџиќ му се замеруваше за многуте „новотарии", тогаш сега се плашиме дека Б. Воиновиќ ќе го прекоруваат за конзерватизам.

Репертоарот на Театарот во сезоната 1928/29 беше следен: 1) „Пожар на страста" од Косар; 2) „Хајдук Станко" од Ј. Веселиновиќ; 3) „Суѓаи" од Љ. Петровиќ; 4) „Станое Главаш" од Г. Јакшиќ; 5) „Страхиња Бан" од Б. Граовац; 6) „Поп Ќира и поп Спира" од С. Сремац; 7) „Ленче Кумановче" од (В. Иљоски); 8) „Рајко од Расина" од Мијатовиќ; „Сверче" од Урванцев; 10) „Животот на човекот" од Л. Андреев; 11) „Арлезијанка" од Алфонс Доде; 12) „Убава авантура" од Флерс, Кајеве и Рej; 13) „Шелеровиот пансион" од К. Лауф; 14) „Сирано де Бержерак" од Е. Ростан; 15) „Игра во дворецот" од Молнар; 16) „Црковниот глушец" од Л. Фодор; 17) „Царевиот гласник" од Жил Верн; 18) „Црвенокосата" од Ш. Лукач; 19) „Ангелот на полноќ-

[2] Московски художествен театар

[3] Тримесечен извештај на Министерството за просвета, бр. 2335 од 28. 12. 1928, Скопје (архивска граѓа во МАНУ)

[4] „Јужни преглед", бр. 2, Скопје, октомври 1928

та“ од Бариер и Плувие; 20) „Бракот под револуција“ од С. Михаелис; 21) „Хокус-покус“ од Курт Гец; 22) „Гусар“ од Доринг; 23 „Грбло“ од А. Буржоа и Ф. Пол; 24) „Нејзиниот каприц“ од Л. Вернеј и Ж. Бер; 25) „Волк и јагне“ од Шрајбер и Кригер; 26) „Мајчиниот благослов“ од Д'Енри и Лемоен и 27) „Шумаревата Криста“ од Јарноа.

Овие премиери беа прикажани во периодот од 1 април 1928 година до 30 јуни 1929 година. Покрај 27-те обновени претстави, беа прикажани уште: концертот на Државната женска гимназија во Скопје (4 април 1928 година); концертот на Пејачкото друштво „Хасло“ (20 април); концертот на Трезвената младина (4 мај); окулистичките вечери (15, 16 и 17 мај); концертот на Сараевското пејачко друштво „Лира“ (26 мај); академијата на Соколската жупа „Краљевиќ Марко“ (3 јуни); балетската вечер на Соња Станисављевиќ (5 јуни); концертот на тенорот Господинов (15 август); свечената претстава во чест на ослободувањето на Чехословачката Република (28 октомври); концертот на тенорот Господинов (23 ноември); претставата на Ционистичката младина „Бен Израел“ (12 декември); концертот на виолинистката Летериер (14 декември); концертот на Црвениот крст (16 јануари 1929 година); концертот на Трезвената младина (15 февруари); концертот на Коцион Јарослав-виртуоз на виолина (22 март); предавањето на писателот Драинац (3 април); претставата на Народната одбрана (12 април); предавањето на д-р Дворњаковиќ, професор на Загрепскиот универзитет (22 и 24 април); концертот на друштвото „Гајрет“ (7 мај); концертот на Скопското пејачко друштво „Мокрањац“ (10 мај); концертот на Донските козаци (3 јуни); претставата на Француско-српското училиште (26 јуни) и концертот на пејачкото друштво „Јека са Јадрана“ (28 јуни).

Јосиф Срдановиќ ја одбележа 25-годишнината од својата плодна работа со претставата „Подметнување“ на 7 ноември 1928 година. Во неа тој ја толкуваше ролата на Пупавец. За овој јубилеј опширно пишуваше белградскиот весник „Време“.[5] Во него се истакнува дека подготовките за прославата „не биле само во Скопје, туку во цела Јужна Србија“, дека е основан посебен одбор под претседателство на **големиот жупан Јован Наумовиќ** во кој влегле голем број истакнати граѓани на Скопје и „поголемите градови на Јужна Србија“. На свеченоста, покрај управителот Б. Воиновиќ говореле и други, а на крајот секретарот на Месниот одбор на Здружението на актерите **Раденковиќ** го прочитал списокот на голем број личности и корпорации што му испратиле подароци на славеникот.

На 19 мај 1929 година 25-годишнината од артистичката работа ја прослави и **Милутин Цимиќ** со претставата „Момина клетва“. Во оваа пиеса тој ги покажа своите способности и смисла за комичност во улогата на Гвозден.

Од 25 до 31 мај **Добрица Милутиновиќ** гостуваше во претставите „Венецијанскиот трговец, „Ромео и Јулија“ и „Коштана“, а од 11 до 14 јуни гостуваше и **Никола Гашиќ** во претставите „Пат околу светот“, „Игра во дворецот“ и „Кај белиот коњ“. Нивното присуство на скопската сцена беше поздравено како исклучителен уметнички настан.

Во оваа сезовна, заедно со концертите и другите приредби, беа прикажани вкупно 311 претстави. Ако се вклучат и 6-те бесплатни претстави прикажани за населението и 5-те за војската, тогаш конечната цифра на изведбите се поткачи на 322 претстави.

Сите овие резултати беа постигнати во времето кога управител на Театарот беше д-р Бранислав Воиновиќ. Во исто тоа време во Театарот драматург беше **Емил Надворник**, главен благајник и административен секретар **Мирослав Голубовиќ**, адвокат **Милан Кременац**, помошник благајник **Невена Живановиќ** и домаќин на зградата Марке Фелбанов. Тогаш актерскиот ансамбл го сочинуваа:

Раденко Алмажановиќ, Анастасија Боротинска, Михаило Димитриевиќ (хонорарен член), Ана Дорјан, Реља Ѓуриќ, Миливое Живановиќ, Драга Илиќ, Милена Јовановиќ, Жарко Котрошан, Радивое Летиќ, Јелка Матиќ, Тодор Николиќ, Светолик Никачевиќ, Мери Оливиери, Петар Петровиќ, Мери Подхраски, Добривое Раденковиќ, Ивка Раденковиќ, Ружица Радосављевиќ, Пава Слука, Живка Срдановиќ, Јосиф Срдановиќ, Јаков Толмачов, Љубиша Филиповиќ, Добрила Цимиќ, Милутин Цимиќ со суфлерот Бранко Басариќ

[5] Бр. 2471 од 1928

Актерките и актерите пред театарската зграда во Скопје

Режијата ја водеа: д-р Бранислав Воиновиќ, Емил Надворник и Јосиф Срдановиќ. Капелник беше Леополд Дворжак, кој диригираше со оркестарот на скопскиот гарнизон.

Техничкиот персонал го сочинуваа: инж. Димитрие Путилини, сликарот — Андрија Нарбутовиќ, декоратерите Дервиш Качаревиќ, Хасан Мусиќ, Петар Цветковиќ и Илија Чаплин, реквизитерите — Геза Виг и Лазар Шкундриќ, фризерот — Алојз Кос, механичарот — Милан Игњатовиќ, гардероберите — Франц Марек и Аугуста Шрајтер, пожарникарот Велимир Ранковиќ, разнесувачот на плакатите Смаил Конкиќ и чистачките Зора Ѓорѓевиќ и Франциска Лотриќ.

Приходот што Театарот го оствари од дотациите и претставите изнесуваше 810.789,40 динари или просечно по 81.078,94 динари секој месец, што по претстава изнесуваше средно по 3.860,80 динари.[6] Приходите на Театарот од разни приредби и изнајмување изнесуваше 51.719,10 динари.

За претставата **„Шелеровиот пансион"** беше речено дека е обична лакрдија со неприроден заплет, чии дејствија се одвиваа усилено и извештачено. Наспроти тоа, за **„Сирано де Бержерак"** беше речено дека „публиката со внимание и возбуда ги слушаше остроумните, ама доста сувопарни и тешки рецитации на Сирано". За „Страхиња Бан" беше речено дека „во пиесата непрестано се слуша ѕунењето на сабјите, на бината се бие крвав двобој, се лее крв дури и премногу". Натаму се укажува „чувме од повеќе луѓе дека пиесата е „наивна", „примитивна", а токму на премиерата констатиравме колку таа се допаѓа. Во прилог на ова можеме да ја истакнеме одличната режија на „Сирано" и во последно време желбата репертоарот да се обнови и потполни. Играта на одделни актери покажува дека во Театарот се работи сериозно и дека треба да се надеваме Театарот на крајот на краиштата да ја победи инерцијата на публиката".[7]

За **„Царевиот гласник"** се вели дека е „режиран повеќе биоскопски така што на прв план имаме само надворешни ефекти, а внатрешни дејствија, психолошка динамика речиси и немаше... Русија и пред 60 години не изгледала така шарено, фантастично и бутофарска, како е прикажана во „Царевиот гласник"... Меѓу многубројните учесници се издвојуваат г. г. П. Петровиќ и Д. Раденковиќ (француски и англиски новинари) кои внесуваат весела расположба и со својата духовитост ги оживува калеидоскопски брзите промени на сликите и појавите. Претераност во прикажувањето на Огарев и неговата љубовница — Циганката (г. М. Живановиќ и г-ѓа Д. Цимиќ), сигурно потекнале повеќе од природата на нивните неблагодарни роли, отколку од погрешното разбирање и толкување на самите актери. Некаква механичност провејува низ целата претстава, дури има и технички фокуси; воздушен балон, лаѓа што се движи на сцената итн".[8]

„Стариот Хајделберг" беше една од најсимпатичните пиеси во оваа сезона..." целата претстава создава штимунг на пролетна радост, покажува елан на надојдената младешка сила, романтично мечтаење и авантура... интерпретацијата на секоја рола беше точна, но изведена несигурно, без поубава обработка, без неопходната природност и оние детали и нијанси што даваат целосен и убав впечаток. Постоеше надворешно вклопување и складност во целата претстава, но не и внатрешна хармонија".

За престолонаследникот во интерпретација на П. Петровиќ се вели дека не се „соживеал" достатно со својата рола. Во неговата игра се чувствува неприродност, театралност, врзаност. Со оглед на неговата рутина, извесна школа, научени и усвоени манири, но актерската индивидуалност, што одушевува и ја осветлува улогата, оваа вечер го предаде. Уште во поголема мера истото би можеле да го речеме и за г. М. Живановиќ на кого му недостасуваше самочувство (се плашиме да кажеме: знаење на улогата)".

За претставата **„Суѓаи"** критичарот е безмилостен... „Архитектурата на пиесата е сосема невешта, аматерска, дејствието неприродно, усилено. Отежнувачка околност е тоа што пиесата е напишана во стих. Во такви пиеси единствена надеж е во режисерот и актерите. Овој пат тие не ја спасија ситуацијата. И г. М. Живановиќ (Богумир) и г. Реља Ѓуриќ (патник, Турчин) ги играа ролите повеќе одошто патетично, театрално, рецитаторски. Г-ѓа Ивка Раденковиќ (Лепосава, свршеничка на Тихомир) остана и натаму салонска кокета и никако не личеше на простодушно селанче. Претерано темпераментен беше и г. Св. Никачевиќ (Тихомир). Примитивноста, техничките занимливости, баналните вистини можат да послужат како забавен материјал за чаршија. Ама тоа е уште далеку од уметноста".[9]

Театарскиот критичар на „Јужни преглед" Петар Митропан се осврнува на прославата на 25-годишнината од умтничката работа на **А. Верешчагин** и констатира дека тој ѝ е многу попознат на скопската публика, отколку на сараевската каде што прославува. Затоа тој направи кратка рекапитулација на неговото работење во скопскиот Театар": „Почнувајќи со „Собата бр. 6" од Чехов, па преку Шекспир („Сонот на летната ноќ", „Хамлет", „Ноќ спроти водици", „Припитомената лошотија", „Макбет" и „Ромео и Јулија"), Плаут, Софокле („Антигона", „Крал Едип" и „Електра" — најотмено режираните пиеси на скопската сцена), Шилер, Офенбах, Максим Горки („На дното"), Гоголь („Женидба"), Скриб, Доде („Арлезијанка"), Воиновиќ („Г-ѓа со сончогледи"), Нушиќ, Потопенко, Гуцкова, Сумбатова, Леонид Андреев, Мисе, Саша Гитри, денешниот Сарман Кајаве, Кистмастер, Оскар Вајлд („Салома"), Дикенс („Штурец на огништето"), Ленѓел, Дима, Сарду итн. и цела низа гротески — се без посебен ред и систем, веројатно онака како тогашната управа барала — г. Верешчагин особено се запира на Молиер и тоа посебно се истакнува... Имаше во работата на славеникот и недостатоци и грешки, за кое пишуваме. Меѓутоа, општата линија на проценката на неговата работа и уметнички настојувања, секогаш беше во нашиот весник на достојна висина. Затоа и редакцијата се приклучува коч оваа прослава за која со благородни напори г. Верешчагин потполно стекнал право".[10]

Петар Митропан го фали текстот на **„Пожар на страста"**, а се нафрла на интерпретаторите за нивното „викање и беснило". Ги поучува дека глумата не е во очајни гестикулации и подигнат театрален тон. Но, Цимиќ во ролата на Иларија Шокиќ — е премногу сентиментален, резигниран и носталгичен. На М. Живановиќ (Гуша Риголин) му префрла за шаблон на злосторник. Лоша, мрачна маска, мелодрамски движења, неприроден глас и многу викање. Го напаѓа и Срдановиќ за прекумерното акцентирање на разбојничкото, а Никачевиќ за рецитирање и растурање на својот богат темперамент. За Летиќ вели дека нема чувство за мерка и не знае да повлече граница во комичното.

---

[6] „Народно позориште Краља Александра I" — Скопје, Преглед на 1928—1929

[7] Театарски преглед, „Јужни преглед", Скопје, јануари 1929

[8] Театарски преглед, „Јужни преглед", февруари 1929

* Театарски преглед, „Јужни преглед", бр. 27, февруари 1929 (П. Митропан)

[10] Театарски преглед — „Јужни преглед", март 1929

Во Театарот интензивно се работеше. Се прикажуваа и по две премиери седмично. Се прикажуваа предвидувани пиеси со спорадична или никаква литературна вредност. Се прикажала и пиесата со пеење **„Црвенокосата“** и оперетата **„Шумаревата Криста“** во која се истакна, со играта и својот глас, М. Оливиери.

Во **„Бракот под револуција“** се истакнува Никачевиќ. Тој играше запален револуционер сè додека не го оттргна од тој пат страста, поточно љубовта што им се спротивстави на должноста и револуционерната етика.

Првите уметнички настојувања беа овенчани со успех во претставите **„Црковниот глушец“** и **„Сверчето“.** Критиката беше изненадена од Ј. Матиќ, од нејзината промисленост во градењето на ролата и богатиот регистар на тонови со кои располагаше. За „Сверчето“ беше речено дека и режијата и целиот ансамбл биле на завидна висина. На Ј. Матиќ партнер ѝ беше М. Живановиќ, во улогата на Платон. Богатиот темперамент тој го изразува во многу топол, делумно и нежен тон во полна смисла со природата на својата улога.

На крајот на сезоната 1928/29 беше констатирано дека „општиот метод и патот на раководството беше правилно разбран и спроведен... Театарот во оваа сезона многу интензивно работеше во целосна смисла на зборот и по сите линии. Атмосферата на сериозен и совесен труд даде специјално симпатичен тон и карактер на сите обиди и уметнички постигнувања на Скопскиот театар. Двата способни режисери: Ј. Срдановиќ — со пиеси за народ, за широка публика, претежно во романтичарски дух од минатото и за националниот живот; и Е. Надворник — повеќе за реализирање на современи, технички посложени и поинтересни уметнички литературни дела“.[11]

Се фалат „новите сили“ Миливое Живановиќ, Ј. Матиќ, М. Подхраски, М. Оливиери. Успехот на сезоната се поврзуваше со енергијата и способностите на Ј. Срдановиќ (како актер), П. Јовановиќ, Д. Димитриевиќ, П. Петровиќ, М. Цимиќ, Љ. Филиповиќ, Р. Алмажановиќ, Д. Раденковиќ, Р. Летиќ, С. Никачевиќ. Бремето на женските креации го понесоа Ж. Срдановиќ, И. Раденковиќ, Д. Цимиќ, П. Слука и М. Јовановиќ.

Од сè што досега е речено, произлегува дека смената на кормилото на Театарот придонесе во неговата работа да дојде до поинакви насочености. Тие беа повеќе свртени кон своевидно приземнување на репертоарот, што се оправдуваше со божемната неизграденост на публиката. Всушност, тенденциите беа да се зајакне националниот репертоар со желба процесот на асимилацијата на месното население да се забрза.

Инаку, во периодот меѓу двете светски војни беа вложувани големи напори на професионалната театарска и аматерска сцена да бидат изведени дела на некои од дијалектите со кои е богат македонскиот јазик. Во оваа насока за одбележување е изведбата на пиесата **„Македонка“,** чии автори беа **Славчо Нетков** и **Душан Будимировиќ.** Покрај оваа пиеса, во **Штип** беше изведена, во ноември 1923 година, и пиесата **„Маруша“,** чиј автор беше **Павле Ацикимов.**

Меѓутоа, еден од покрупните дострели во оваа насока претставува изведбата на **„Бегалка“** од **Васил Иљоски.** Иако авторот својот ракопис го предаде на скопскиот театар уште во 1926 година (позитивна рецензија од хонорарниот драматург д-р Првош Сланкаменац), таа беше вклучена во репертоарот подоцна. Така, нејзината премиера беше одржана на 16 јуни 1928 година, но под наслов **„Ленче Кумановче“.**

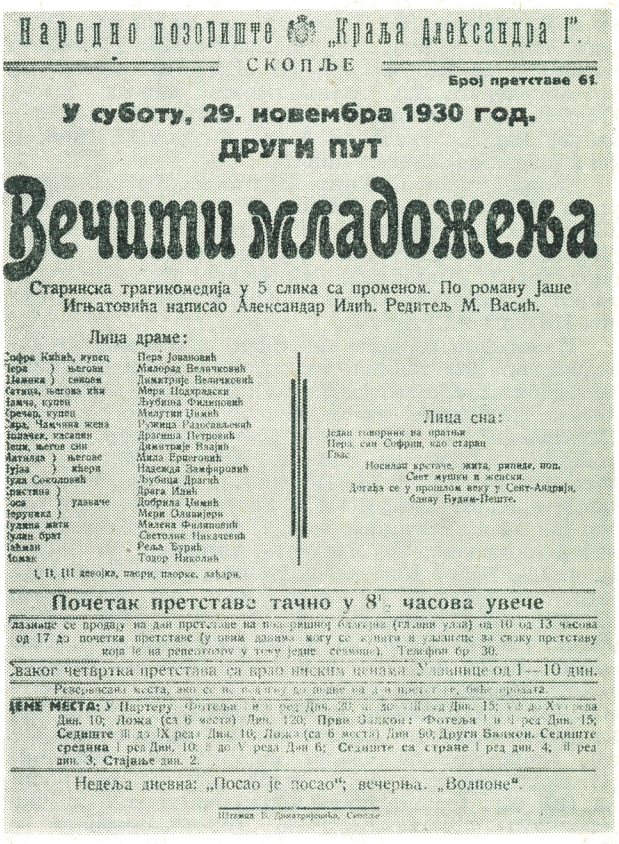
11 П. Митропан во „Јужни преглед“, бр. 5, мај 1929

Ова дело на Иљоски, кој пред тоа напиша и неколку едночинки (**„По матурата“, „Млади и стари“, „Бура заради електрика“, „На летување“, „Воскресение“, „Печена шатка“, „Бела Ала“, „Богата вдовица“, „Оглувел“, „Вечен брачен триаголник“, „Телепатија“, „Грабната нива“** и други), бездруго спаѓа во драмски физиономираните текстови. Таа на еден прифатлив начин беше блиска на најширокиот гледачки аудиториум, не само како настан одбран од реалниот живот, туку и како интерпретација на разбирлив јазик на публиката, на **мајчин македонски јазик.** Оттаму, пиесата беше примена со вонредна топлина од публиката која во текот додека се прикажуваше (до крајот на сезоната) постојано го полнеше салонот.

За ваквото интересирање кон ова дело значаен придонес имаше и артистичкиот ансамбл. Имено, креацијата на **Перо Јовановиќ како Чорбаци Трајко, Дујан Билуш како Бошко, Јоланда Цимиќ како Ленче, Тодорче Николовски како Трендо** и на некои други, заедно со успешната режија на **Јосип Срдановиќ** и музиката на **Стефан М. Шијачки,** постојано измамуваа долготрајни аплаузи.

Во врска со оваа премиера и воопшто поставувањето на „Бегалка“ на сцената на Скопскиот театар, покрај позитивната рецензија на д-р Сланкаменац, пресудна улога одигра и широкоградоста на директорот Караџиќ и флексибилноста на човекот што дојде по него на чело на Театарот т.е. В. Д. директорот д-р Душан Недељковиќ. Но, веднаш по доаѓањето на новиот директор Брана Воиновиќ ова дело на Иљоски беше симнато од репертоарот.

СЕЗОНА 1929/30


Народно позориште „Краља Александра I“.

СКОПЉЕ

Број претставе 61.

У суботу, 29. новембра 1930 год.

ДРУГИ ПУТ

Вечити младожења

Старинска трагикомедија у 5 слика са променом. По роману Јаше Игњатовића написао Александар Илић. Редитељ М. Васић.

Лица драме:

Перо Јовановић
Милорад Величковић
Димитрије Величковић
Мери Подхраски
Љубица Филиповић
Мелутин Цимић
Ружица Радосављевић
Драгиња Петровић
Димитрије Илајић
Мила Ерцеговић
Надежда Зимфировић
Љубица Драгић
Драга Илић
Добрила Цимић
Мери Оливиерик
Милена Филиповић
Светолик Никачевић
Реља Бурић
Тодор Николић

Лица сна:

Носиоци крстаче, жита, ранце, пор.
Свет мушки и женски.
Догађа се у прошлом веку у Сент-Андрији, близу Будим-Пеште.

Почетак претставе тачно у 8½ часова увече

Улазнице се продају на дан претставе на благајни (улаз са улице) од 10 од 13 часова од 17 до почетка претставе (у оним данима кад се играју и увечане за сваку претставу која је на репертоару у тече једне сезоне). Телефон бр. 30.

Сваког четвртка претстава са врло ниским ценама. Улазнице од 1—10 дин.

Резервисана места, која се не подигну до пола сата пре почетка, биће продата.

ЦЕНЕ МЕСТА: У Партеру: Фотеље и 1 ред Дин. 25; 2 до 3 реда Дин. 15; 4 до X реда Дин. 10; Ложа (са 6 места) Дин. 120. Први балкон: Фотеље I и I реда Дин. 15; Седиште II до IX реда Дин. 10; Ложа (са 6 места) Дин. 90; Други балкон: Седиште средња I ред Дин. 10; II до V реда Дин 6; Седиште са стране I ред дин. 4, II ред дин. 3, Стајање дин. 2.

Недеља дневна: „Посао је посао“; вечерња: „Возпоне“.

Штампа Б. Димитријевића, Скопље

1930: „Вечниот младоженец“

Оваа сезона започна на 1 септември со премиерата **„Родољупци“** од Јован Ст. Поповиќ. Театарскиот критичар Петар Митропан во септемвриските броеви (8 и 9) на „Јужни преглед“ задоволно констатира: „Ако бегло ја погледаме историјата на скопскиот театар од 1913 година до денес, ако го споредиме неговиот буџет, персоналот, репертоарот, публиката, ќе видиме како тој забрзано и снажно оди напред и како постепено се трансформира, во една навистина народна и просветна установа со свој убав објект и годишен приход од 810.789,00 динари. Во тешките борби со материјалните проблеми, тој никогаш не се спуштил под нивото што му го одредувала неговата мисија на Југот. Сега ние имаме не само еден од подобрите обласни театри, туку и една културна организација со определени задачи и средства за нивно исполнување. Театарот има смисла и способности и за поголеми уметнички напрегања, ама нивната реализација зависи во прв ред од одзивот, од психолошкиот интимен контакт на театарот со гледачот“.

Во текот на сезоната беа прикажани следниве премиери:

1) „Родољупци“ од Јован Ст. Поповиќ; 2) „Караѓорѓе“ од Милош Цветиќ; 3) „Г-ѓа министерка“ од Бранислав Нушиќ; 4) „Чучук Стана“ од Милорад Петровиќ; 5) „Жешка крв“ од Радивое Дануловиќ; 6) „По патот на искушението“ и „Брак од љубов“ од Радослав Весниќ; 7) „Бедната Мара“ од Нико Бартуловиќ; 8) „Многаја лета“ од Душан С. Николаевиќ; 9) „Мистериозниот Камиќ“ од Јосип Кулунциќ; 10) „Истрел од публиката“ од Петар С. Петровиќ; 11) „Таму далеку“ од Милица Јаковљевиќ; 12) „3 : 1“ од Пецијa Петровиќ; 13) „Каботени“ од Едуар Пајрон; 14) „Д-р Нок“ од Жил Ромен; 15) „Судењето на Мери Даган“ од Б. Вилер; 16) „Роднината од Варшава“ од Луј Вернеј; 17) „Госпоѓицата Жозета, мојата жена“ од Пол Гаво и Р. Шарве; 18) „Еврејка“ од Скриб; 19) „Добриот војник Швејк “од Ј. Хашек; 20) „Господар Ковница“ од Жорж Оне; 21) „Игра со смртта“ од А. Аверченко; 22) „Крајцеровата соната“ од Л. Толстој; 23) „Татковина“ од В. Сарду; 24) „Нашиот пат кај богатите“ од А. де Лорд и П. Шен; и 25) „Топаз“ од Марсел Пањол.

Покрај горенаведените премиери, беа обновени уште 28 претстави од минатите сезони. Меѓу нив: „Коштана“, „Ивкова слава“, „Битката на Косово“, „Капларот Милое“, „Сирано де Бержерак“, „Живиот труп“, „Париската сиромаштија“, „Двете сирачки“, „Хамлет“, „Отело“, „Крвна одмазда“, „Мамзел Нитуш“ и „Гејша“.

Напоредно со овие премиери и обнови, во Театарот, во 1929 година, беа прикажани и следниве приредби: Гусларската вечер (на 9. 09); Академијата и концертот на Скопското пејачко друштво „Мокрањец“ (27. 09); Конкурсот-натпревар на пејачките друштва од јужните области (28. 09); балетските вечери на Ј. Пољакова, Грунт, Бологовска и г. А. Жуковски (11 и 12. 10); Балетската вечер на Соња Станисављевиќ (8. 11); Кочиќевата вечер (приредена од Машката гимназија во Скопје на 4. 12); Биничковата вечер (приредена од друштвото „Мокрањец“ од Скопје на 9. 12); Концертот на Женското движење (17. 12); а во 1930 година покрај гостувањето на парискиот театар „Мала сцена“ (на 20 и 21. 02) и на членовите на Московскиот художествен театар (на 27 и 28. 02 и на 1 и 2. 03); беа одржани уште: Концертот на Сојузот на југословенските средношколски здруженија (14. 03); Концертот на Дунис, виртуоз на мандолина (17. 03); Концертот на В. Јециќ, виртуоз на виолина (19. 03); Француската вечер во корист на поплавените во Франција (26. 03); Претставата на Ционистичката младина од Скопје „Бен Израел“ (26. 03); Концертот на Н. Волевач и Р. Ертл (4. 04); Концертот на музичарите на Кралската гарда (5. 04); Вечерта на Полско-југословенската лига во Скопје (5. 05); Концертот на С. Т. М. од Скопје (7. 05); Концертот на учениците од Домот за воспитување на малолетници од Белград (16. 05); Вокалниот концерт на Академското пејачко друштво „Обилиќ“ од Скопје (23. 05); Концертот на пејачкото друштво „Јединство“ од Штип (7. 06); Концертот на Француско-српската школа од Скопје (25. 06).

Во текот на годината, поточно на 16 и 18 јануари 1930 година во „Скамполо“ и „Црковниот глушец“ гостуваше првенката на Белградскиот театар **Љубинка Бобиќ**. Потоа, на 10 и 11 мај во „Живиот труп“ и во „Отело“ настапил **Добрица Милутиновиќ**, а на 29 и 31 мај и на 1 јуни **Жанка Стокиќ** во „3 : 1“, „Во затишје“ и во „Г-ѓа министерка“.

На 21 јануари со претставата „Крајцеровата соната“ беше прославена 25-годишнината од уметничката работа на **Пава Слука. Љубиша Филиповиќ** прослави исто така 25 години од уметничката дејност со претставата „Отело“ на 4 март.

Кралската банска управа на театарот му додели 300.000 динари за редовната дејност и 100.000 динари за прикажување претстави по бановините. Театарот со трупа од 52 членови замина на турнеја во: **Штип** (каде ги прикажа претставите „Таму далеку“ и „Капларот Милое“ на 2 и 3 јуни); **Велес** („Таму далеку“ и „Капларот Милое“ на 4 и 5 јуни); **Битола** („Таму далеку“ на 8 јуни и со дневната претстава на „Караѓорѓе“ и вечерна „Господар Ковница“ на 9 јуни; „Г-ѓа министерка“ на 10 јуни; „Шелеровиот пансион“ на 11 јуни; „Брак од љубов“ на 12 јуни; „Добриот војник Швејк“ на 13 јуни; „Капларот Милое“ на 14 јуни; дневна „Г-ѓа министерка“ и вечерна „Хамлет“ на 15 јуни); **Куманово** („Таму далеку“ и „Капларот Милое“ на 18 и 19 јуни); **Врање** („Таму далеку“ и „Брак од љубов“ на 20 и 21 јуни); **Лесковац** („Господар Ковница“ на 22 јуни; „Брак од љубов“ на 23 јуни; „Таму далеку“ на 24 јуни; „Топаз“ на 25 јуни); **Урошевац** („Таму далеку“ на 27 јуни); и во **Приштина** (со претставите „Битката на Косово“, „Господар Ковница“ и „Таму далеку“ на 28, 29 и 30 јуни).

Како што е наведено во годишникот за 1929/30 година, бесплатни претстави беа прикажувани за војниците, а беа делени бесплатни билети и на посиромашните жители. Во текот на турнеите се настојувало, како никогаш дотогаш, претставите да се изведат на поголема техничка и уметничка висина. Затоа екипата на теренот ја придружуваа сценограф, декоратери и електро-механичари. Интересен е написот што локалниот весник во Лесковац „Лесковачки гласник“ го објавува по гостувањето на театарот:“ Отидоа. Ни оставија спомен што како пријатен сон долго ќе ни остане во свеста. По обичај би требало да се напишат рецензии за нивната игра. Ама на кого да се задржиме и кого да го истакнеме, кога сите беа на своите места. Зошто да зборуваме за квалитетите на протагонистите, кога споредните улоги нив ги носат? Зошто да ги истакнуваме епизодните роли, кога целината секогаш беше совршена? Таа заемност во играта најдобро ни сведочи за вистината на нивната уметност. Ја нема кај нив онаа артистичка завист, во која еден друг го надминува за да излезе на површина. Напротив, на сцената се забележува голема дисциплина... Во нивната складна игра има нешто художествено. Тоа мора секој непристрасен посматрач да го признае.

Да ли да кажеме нешто и за режијата, која секогаш беше одлична? Таа секогаш нудеше соодветен тип. Со соодветна маска и дикција. Кога ќе се има предвид просторната ограниченост на

сценатa и другите потреби што режијата ги немаше на турнејата, тогаш се наметнува прашањето: Каква ли игра даваат во својата куќа? Скопскиот ансамбл достојно ја презентира на класичниот Југ нашата театарска уметност. Ние по должност изјавуваме благодарност во име на лесковчаните за посетата."

Во текот на сезоната беа прикажани 254 претстави од кои 185 вечерни, 34 дневни, 28 концерти и разни приредби, 7 бесплатни претстави за војници и 1 бесплатна претстава за населението.

За драматург-режисер, на местото на Емил Надворник беше назначен **Михајло М. Васиќ.**

Во актерскиот ансамбл ги немаше Михајло Димитриевиќ и Јелка Матиќ, а новоангажирани беа: **Мила Ерцеговиќ, Михајло Васиќ, Милорад Величковиќ и Драгиша Петровиќ.** Сликарот Андрија Нарбутовиќ е заменет со сценографот Александар Топорнин. Исто така, првпат беше назначен столарот Мирко Брзак. Декоратери беа Дервиш Качаревиќ, Андреја Нарбутовиќ и Хасан Мусиќ. Реквизитерот Гаврило Јовановиќ беше заменет со Бранко Зафировиќ, а работници на сценатa беа Петар Цветковиќ, Илија Чаплин, Лудвиг Должан и Хасан Тефик.

Хонорарни членови на Театарот беа Славка Илиќ, Јелена Илиќ, Надежда Замфировиќ, Лела Берења, Јевросима Мандиќ, Вера Стефановиќ, Павла Кос, Милан Миљуш, Предраг Дишленковиќ и Димитрие Влаиќ.

Вкупните приходи на театарот, во оваа сезона, изнесуваа 825.740,31 или просечно месечно по 82.574,03 или просечно од претстава по 3.787,70 динари. Тука треба да се додаде и сумата од 65.401,37 динари приход од изнајмување на салонот и разни приредби на странски трупи, уметници и др.

Публиката не ја прифати претставата **„Родољупци".** На репризата салонот речиси беше празен. Критиката констатира дека претставата не поминала заради литературни и психолошки причини бидејќи „дејствието во претставата се случува во минатото и тоа е пропуштено низ призмата на иронијата. Тука е потрбно познавање на локалните прилики и историјата. Освен тоа, карактерот и темпото на дејствието не одговара на нервозно разбранетата состојба на душата на современиот човек. Старата, бавна, поучна класика не може да го задоволи днешниот човек ако се прикажува во непроменета реалистичка форма, онака како тоа било пред 50—60 години. Треба или во режијата да се внесе нешто ново — нештата да се подмладат — или да не се прикажува".[12]

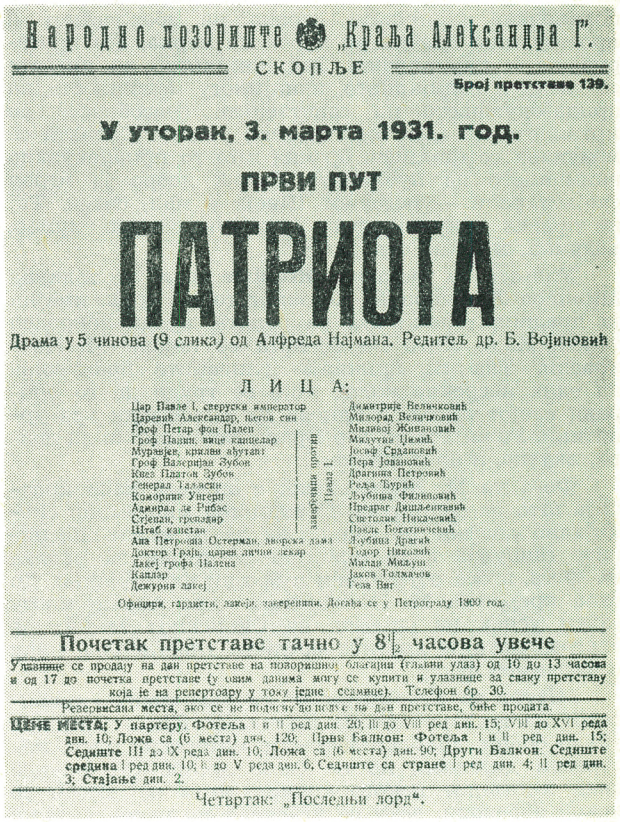
За **„Госпоѓицата Жозета, мојата жена"** се вели дека е застарена", ама секогаш полна со француски дух, весела пиеса, што одамна егзистира на репертоарот на европскиот театар. Дејствието во неа води на границата на фарсата. Оттаму актерите треба постојано да лавираат, за да ја избегнат опсноста од нејзино трансформирање во обична шега". За публиката се истакнува дека била задоволна.

„Г-ѓа министерка" ѝ се допаднала на публиката, иако е примена многу критички. Критиката истакнува дека ова дело не спаѓа меѓу најуспешните творби на Нушиќ. Оценето е повеќе како „лакрдија" отколку како „сатира" бидејќи... „паѓа во очи дека писателот главно сакал да го погоди вкусот на широката публика и тој тоа го прави мајсторски, со успех... Оваа сирова и тривијална страна на г. Нушиќ во пиесата беше потенцирана со режијата на г. Васиќ и актерите во желбата да бидат смешни. Во тоа мошне често се претеруваше па затоа целата претстава се преобрази во комендија".[13]

12 „Јужни преглед" бр. 8—9, Скопје 1929
13 „Јужни преглед", бр. 8 и 9, Скопје 1929

За пиесата **„Роднината од Варшава"** се вели дека не успеала. Таа била одиграна во бавно темпо, усилена и затегната.

Претставата **„Каботени"** ја режирал Брана Воиновиќ. Во неа „со полн вкус М. Васиќ покажува смисла за детална психолошка обработка на ролата и богат темперамент. Неколку прекрасни мигови ни дадоа Диле Димитриевиќ и П. Петровиќ. Другите актери помогнаа, секој во својот домен, за успех на пиесата".[14]



Народно позориште „Краља Александра I". СКОПЉЕ. Број претставе 139.

У уторак, 3. марта 1931. год.

ПРВИ ПУТ

ПАТРИОТА

Драма у 5 чинова (9 слика) од Алфреда Најмана. Редитељ др. Б. Војиновић

Л И Ц А:

Цар Павле I, руски император — Димитрије Величковић
Царевић Александар, његов син — Милорад Величковић
Гроф Петар фон Пален — Миливој Живановић
Гроф Панин, вице канцелар — Мадутин Џимић
Мурављев, краљеви адутант — Јосиф Сремовић
Гроф Валеријан Зубов — Перa Јовановић
Кнез Платон Зубов — Драгиша Петровић
Генерал Тализин — Ређа Бурић
Комерцијелни Унгери — Љубиша Филиповић
Адмирал де Рибас — Предраг Дишленковић
Сутњак, гренадир — Светозар Николајевић
Штаб капетан — Павле Богатиновић
Ана Петровна Остерман, дворска дама — Љубица Драгић
Доктор Грајс, царев лични лекар — Тодор Николић
Јакеј грофа Палена — Михаи Михајлов
Капелар — Јаков Толмачов
Дежурни дамеђ — Гета Вит

Официри, гардисти, дамеђи, свечењаци. Догађа се у Петрограду 1800 год.

Почетак претставе тачно у 8½ часова увече

Улазнице се продају на дан претставе на позоришној благајни (главни улаз) од 10 до 13 часова и од 17 до почетка претставе (у овим данима могу се купити и улазнице за сваку претставу која је на репертоару у тоју недељу). Телефон бр. 30.

Резервисана места, ако се не подигну до подне на дан претставе, биће продата.

Цене места: У партеру, Фотеља I и II ред дин. 20; III до VIII ред дин. 15; VIII до XVI реда дин. 10; Ложа са (6 места) дин. 120; Први Балкон: Фотеља I и II ред дин. 15; Седиште III до IX реда дин. 10; Ложа са (6 места) дин. 90; Други Балкон: Седиште средина I ред дин. 10; II до V реда дин. 6; Седиште са стране I ред дин. 4; II ред дин. 3; Стајање дин. 2.

Четвртак: „Последњи лорд".

1931: „Патриот"

„Чучук Стана" беше окарактеризирана како примитивна пиеса, за народ, во романтично-патриотски дух, во која „сè е подигнато, зголемено и усилено, и страстите и квалитетите и маните и подвизите. Недостасува само едно: уметничка вистина. Слатка возвишена лага. Единствено што беше вистинито тоа е музиката на г. Христиќ и песната".[15]

За претставата „Судењето на Мери Даган" се вели дека успеала и била на границата на реалното и уметничкото. Критичарот ја прима како едноставна, обична, а не уметничко доживување. Мери Подхраски создава „тажна, потиштена и привлечна Мери".

„Доктор Нок" е пиеса чија уметничка и театарска вредност е многу проблематична: „Неколку посебни сцени, без подлабока внатрешна концепција, и покрај добрата волја на актерите, не можеше да ги воодушеви посетителите и да остави добар впечаток. За секоја пофалба е играта на М. Живановиќ, М. Џимиќ, Р. Алмажановиќ. Но, тоа не можеше да ја спаси оваа неуспешна пиеса".

14 „Јужни преглед", бр. 10, Скопје 1929
15 „Јужни преглед", бр. 10, Скопје 1929

„Жешка крв“ ѝ се допаѓа на публиката, а на критиката не, „бидејќи делото е повеќе занаетчиско отколку уметничко... со многу позајмувања и повторувања на мотиви од други писатели (особено од Бора Станковиќ), со нелогичности и уметничка недоследност... Привлечната страна на пиесата, заради која и се одржува на репертоарот, се музиката, играта, пеењето, воопшто секогаш заносната атмосфера на севдахот и ашикувањето“...

„Добриот војник Швејк“, што ја режираше Јосиф Србановиќ, а главната рола ја толкува Р. Летиќ, претставува успешна претстава. Во неа е подвлечена комичната страна на зборлестиот и простодушен Швејк, во коректна мерка, без претерување и карикирање. Зад комичното во пиесата се гледа и социјалното, а најмногу неможноста на прилагодувањето на сопствените способности во мртвилото на еден бирократски режим. Сцената се менувала со филмска брзина што го привлекувало вниманието на публиката. Летиќ добро ја играл својата рола — неговиот Швејк е мал, ситен. Тој не правел лакрдии ,туку покажувал здрав хумор, ведрина, витална отпорност“.

Улогата на Феѓа во **„Живиот труп“** ја толкува Миливое Живановиќ. Неговиот голем труд, имајќи ја предвид големината на ролата, вроди вонреден успех. Како Лиза на сценатa се појави М. Подхраски. Таа ги прикажа душевните бранувања на една несреќна жена, која се труди да го поправи својот живот и одново да го изгради врз урнатини. Режијата на д-р Брана Воиновиќ била добра, вкусна, и оригинална.

Феѓа на М. Живоиновиќ е оценета како креација што не застарува. Поради тоа многумина специјално доаѓале во Скопје за да го видат. Весниците пишуваа како никогаш до тогаш за ролата на Феѓа, а беа објавувани и бројни фотографии. До оваа премиера М. Живановиќ, иако имаше многу голем успех на сценатa на Скопскиот театар, за белградската и другите средини главно бил млад и анонимен актер.

„Патот на искушението“ го режираше управителот на театарот Брана Воиновиќ. Пиесата имаше убави сцени, драмски моменти, интересни идеи, интересни дијалози, но не беше драма. Се чинеше дека писателот некого копира, дека се служи со некои образоци, дека се угледува на некој. Оттаму тоа дело не можеше да живее со својата самостојна енергија и творечка динамика. Идејата на пиесата има за цел да објасни како луѓето — со мачно и долго искуство, после тешки борби доаѓаат до вистинското сознание и правилни односи. Режијата на Б. Воиновиќ била „внимателна, вкусна и елегантна. М. Васиќ и П. Јовановиќ живееле на сценатa. Ролата на Олга Јанковиќ во интерпретација на М. Подхраски, била најдобра нејзина рола“.

„Господарот Ковница“ исто така беше режиран од Брана Воиновиќ. Тој со групата актери... „кои секогаш се добри“, т.е. со М. Васиќ, М. Живановиќ, П. Петровиќ, М. Цимиќ, Р. Летиќ, М. Подхраски, П. Слука, И. Раденковиќ и М. Оливиери, можеше да го постигне саканиот успех. Инаку, големиот раскош на сценатa, богатството на костимите, убавата декорација, придонесоа публиката и по неколкупати да ја гледа претставата.

„Играта со смртта“ немаше поинаква намера освен да насмее, да развесели. Таа е, всушност, комичен заплет, со смешни ситуации, со низа досетки и вицеви. Михајло Васиќ беше одличен и како режисер и како толкувач на главната рола. „Публиката се смееше“, а пиесата повеќепати се повторувала.

„Хамлет“ го воодушеви Скопје. Критиката е преполна со пофалби за големиот настан. Режисер беше Брана Воиновиќ, сценската музика беше на Л. Дворжак кој истовремено и диригираше. Декорот бил стилизиран. Хамлет го играат Миливое Живановиќ и Петар Петровиќ. Споредбите помеѓу двајцата не одат на меѓусебна штета: „Живановиќ повеќе ја истакнува мажевноста на Хамлет, неговата навредена чест, неговата лична несреќа и жед за одмазда, отколку општочовечкиот бол на едно мисловно битие чии идеи се урнати и исмеани, на кого судбината за задача му дава неподнослива борба.[16] Наспроти тоа, кај Петровиќ беше нагласена колебливост, неодлучноста и страшната борба со самиот себе си. Оттаму критиката за неговиот Хамлет истакнува дека беше „благороден, многу чувствителен спрема неправдата и злото воопшто, високо интелигентен, неговите погледи на свет се полни со иронија и песимизам, тој страда во светот на човечките пакости“.[17] Стравот и немирот на убиецот Клаудиј и грижата на совеста, рељефно ја прикажа Љ. Филиповиќ. Пример на човечка сервилност и практична смисла даде П. Јовановиќ (Полониј). Симпатична фигура на добар другар благородна човечка душа, добар сопатник и несреќен благородник создал Ј. Србановиќ (Хорациј). Превртливоста и непостојаноста на дворските луѓе убаво ја прикажуваат Алмажановиќ и Цимиќ. Величковиќ беше повеќе одошто треба експресивен во изразувањето на своите бурни чувства. Одмерено и со такт настапи Д. Петровиќ кој ја толкуваше технички компликуваната рола на Духот — таткото на Хамлет, а Никачевиќ добро го интерпретираше актерот трагичар“.[18]

Од 27 февруари до 2 март во Скопје гостуваше **„Прашката група“** на проретчениот **Московски художествен театар** со „Сиромаштијата не е грев“, „Вишновата градина“, „Селото Степанчиково“ на Островски, Гоголь, Чехов и Достоевски... Нивниот театар сака да стане живот, да го уништи јазот меѓу сценатa и публиката, да создаде илузија на стварност. Совршена природност на играта, детална обработка на ролите, вживување со внатрешниот свет на ликот, тие прават неодолива импресија, создаваат силно спонтано расположение. Се добива чисто, длабоко и адекватно доживување на импресијата... кај нив преовладува психологизам со силно акцентирана емоционална нота, кај нив знаењето на улогата (без суфлер), дикцијата, костимите, маската, декорот и осветлението се само рамка за изразување на внатрешното доживување и битните особини на соодветното лице... Затоа овој начин на режија и игра е така убедлив, затоа поттикнува и принудува да плачеме или да се смееме, предизвикува размислување, создава интимна врска меѓу ансамблот и гледачите. Силите на одделни „художественици“ не се подеднакви. Има многу нови членови, кои се под високиот критериум на овој театар. Но, оценете на одделни роли и актери би нè однеле далеку од рамките на овој напис. Општиот впечаток е силен и незаборавен“.[19]

„Нашиот пат кај богатите“ по романот на Вотел во режија на Б. Воиновиќ говори за еден селски свештеник кој бил на фронт каде што усвоил специфичен речник и манири. Всушност, во пиесата е претставен повоениот менталитет на оние луѓе за кои пишува и Ремарк. Во пиесата настапија Р. Летиќ кој го потенцираше комичниот елемент, а ја запоставува неговата благородност што се спротивставува на лажниот морал на средината што го опкружува. Во пиесата настапуваа уште Љ. Филиповиќ (Кузине — изразита фигура на скороевец) и П. Јовановиќ (новинарот Плимоазо), а со вкус и мера ролите ги играа П. Петровиќ (Флоран) и Радосављевиќ (домаќинката Валерија).

---

16 и 17 П. Митропан, „Јужни преглед“, Скопје, февруари 1930

18 и 19 П. Митропан, „Јужни преглед“, Скопје февруари 1930

„Топаз“ е исто така лесна француска комедија. Кон овој вид на пиеси управителот на театарот и нејзиниот режисер Б Воиновиќ пројавуваше големи симпатии. Во неа се говори за потеклото, развитокот и психологијата на корупцијата во повоена Франција. Во пиесата играат М. Живановиќ, М. Ерцеговиќ, М. Васиќ, Ј. Срдановиќ, П. Петровиќ. Критиката префрли дека и на премиерата и на репризата и подобрите актери текстот не го знаеле најдобро.

Со пиесата **„Многаја лета“** сакаше да се камшикува моралната состојба на дел од општеството. Таа, всушност, претставува долга низа на поучни разговори во три чина, но пиесата е литературно бледа и неприродна. Од актерите кои учествуваа во нејзиното изведување треба да се одбележат П. Јовановиќ, М. Васиќ, М. Живановиќ, Љ. Филиповиќ, Д. Раденковиќ, Ж. Срдановиќ и М. Јовановиќ.

Во **„Брак од љубов“** се говори за духовното опаѓање на повоеното општество, судирите и хаосот во него. Критиката истакнува дека доколку не беше скратен текстот, пиесата ќе доживеела катастрофа.

За **„Мистериозниот Камиќ“** авторот Кулунциќ во „Време“ подвлекува дека во неговото дело доминира фабулата над идејата и карактеризацијата. Театралната страна ја надвладува литературната и социјално-дидактичката. Драматичноста на сижето, познавањето на театарската техника, чувството на мерка, ја прават пиесата интересна. Но општествените мотиви и „програмските“ елементи во неа, отсуствуваат. Петар Митропан спори во написот со пишувањето на некој београдски весник во кој се навестува некакво второ раѓање на југословенската драма, но затоа јасно наведува покрај авторот дека во оваа пиеса не можат да се заобиколат ни имињата на драмските писатели Т. Манојловиќ, Б. Нушиќ, Ј. Кулунциќ, Д. Николаевиќ, Р. Весниќ, М. Димитриевиќ, В. Јанковиќ, М. Јаковљевиќ. Митропан го корегира белградскиот рецензент, истакнувајќи дека напорите за создавање на домашна драма уште не дале позитивни резултати. Тој смета дека веќе се оди по тој пат и дека тоа е добро, но дека раѓање на „расен“ југословенски репертоар е прашање на повеќе или помалку далечната иднина.

Стево Јовановиќ

Надежда Замфировиќ

Пера Јовановиќ

Светолик Никачевиќ

Драгица Илиќ

Мила Ерцеговиќ

„Истрел од публиката“ е пиеса чиј автор П. Петровиќ е од Скопје. Тој истовремено се појави и како режисер и како актер. Во текот на претставата актерите играат измешани со публиката во салонот. Инаку, во делото доаѓа до интегрирање на елементите на драма и гротеска. Пиесата е протканена со барање на нови сценски можности и ефекти и претставува интересен театарски чин што се гледаше со задоволство.

„Таму далеку“ е сентиментална пиеса во духот на примитивниот драмски реализам. Сижето е земено од деновите на окупацијата во текот на Првата светска војна. Со него се настојува да се глорифицира српската жена, нејзината храброст, пожртвуваност и страдања за време на војната. Како драмско дело, дејствието е развлечено, монотоно, без акција, со долги дијалози и изнасилени шеги: „Од главните женски роли со пречувствителност и топла игра се издвојува Ж. Срдановиќ, која навистина интерпретира драмско лице и жена со мајчинско срце. М. Подхраски била извештачена и затоа не можела да ја внесе во реализацијата потребната природност и емоционалност. Таа, како и М. Ерцеговиќ, се истакнува натаму во критиката, „не беше за такви роли во домашниот репертоар.“ За Д. Цимиќ и Д. Радосављевиќ се тврди напротив дека биле многу живи и дека колоритно ги интерпретирале паланечките „госпоѓи“.[20]

За артистичкиот ансамбл на Скопскиот театар се вели дека е мал и покрај тоа што во оваа сезона беше кадровски засилен: **„Јосиф Срдановиќ** е сигурен актер, со многу рутина и со добро познавање на сценската техника; и денеска игра роли на љубовник од поранешниот репертоар, со нешто патос, ама и со одушевување. Исто така обработени роли има и **Милутин Цимиќ. Пера Јовановиќ** со полна природност дава незаменливо добри типови од народот, малечки луѓе, татковци и заштитници, ама умее да ги обработува и ролите од типот на Квазимодо и Полониј. **Љубиша Филиповиќ** го игра баронот Улрих во „Црковниот глушец“, многу добро го интерпретира и Клаудиј во „Хамлет“, а од ролите на народниот репертоар особено му успеа Жутилов во „Родољупци“. Така и **Драгиша Петровиќ** има убаво обработени роли. Д. **Димитриевиќ** многу успешно го прикажа Вујче Васо во „Г-ѓа министерка“ како и многу други роли. **Добривое Раденковиќ** ја обработи ролата на Карагорѓе, но тој има и неколку споредни роли што го прават незаменлив. Ролите на љубовник, со многу занес и со детска ведрина или со младешка трагичност, на сцената ги прикажува **Петар Петровиќ**. Тој надарен млад актер, кој завршил студии во актерската школа и за кој се вели дека бил на добар пат бидејќи пројавува волја за студија на своите роли. Еден од новите, кој со голем успех и многу добра волја го школувал својот талент во Новосадскиот театар е **Миливое Живановиќ**. Тој е оценет како уметник не само со солидно општо образование, туку и со жед за вистинско студирање. Неговите вистински роли беа сложените типови чија душа е вознемирена и чии преживувања покажуваат многу психолошка динамика, — и не само тоа: во тие роли тој секогаш знаеше да ја даде вистинската мерка, секогаш во улога на правдата и природното, непотенцирано интерпретирање. Од помладите актери **Реља Гуриќ** имаше успешни роли. **Летиќ**, како комичар се развива брзо, секако заради публиката (која многу го сака), ама таа игра е секогаш точна психолошка кари-

---

20 Петар Митропан, „Јужни преглед“, Скопје мај 1930

катура. Ролите на веселниците, интригантите, селските итреци, успешно ги прикажува **М. Васиќ** кој е талентиран и културен актер. **Тодор Николиќ** (Тодор Николовски), **Милорад Величковиќ, Светолик Никачевиќ, Милан Миљуш** и **Жарко Котрошан,** имаа многу смисла за глума и доста волја заради природноста и искреноста публиката симпатично ги прифаќаше.

Бројот на актерките во сезоната беше помал. **Живка Срдановиќ** имаше свој репертоар, во кој тешко можеше да се замени; таа е особено добра како мајка. **Пава Слука** ја играше мајката на Каренин во „Живиот труп" ама сосем е коректна во ролата на г-ѓа Ројс („Судењето на Мери Даган"). **Ивка Раденковиќ** во оваа сезона имаше повеќе нови роли. Меѓу другите таа успеа и како Офелија во „Хамлет", а и како Скамполо и како Роксана во „Сирано". Трагични, сложени роли со душевни кризи и разбранувани афекти умееше искрено и многу интелигентно да ги интерпретира **Мери Подхраски;** таа на ролите умееше да им дава реалност, да им дава една романтична креација, како во случајот со Чучук Стана. **Мери Оливиери** умееше успешно да ја прикаже Маша Циганката („Живиот труп"), а успешно ја играше и Коштана. **Добрила Цимиќ** умееше многу убаво да ја оживее ролата на г-ѓа министерка. **Радосављевиќ** беше добра како Зеленићка во „Родољупци". **Надежда Замфировиќ** се истакнуваше во наивни роли. Најпосле треба да се истакне дека имаат смисла и дека ќе имаат добра иднина и **Милена Јовановиќ** и **Драга Илиќ".**[21]

Режисери на претставите се д-р Брана Воиновиќ и актерите М. Васиќ, Ј. Срдановиќ и П. Петровиќ.

Гостувањето на **парискиот театар „Мала сцена"** се одржа на 20 и 21 февруари и тоа првата вечер со „Второто изненадување на љубовта" (комедија во 3 чина) од Мариво и со „Свадба со сила" (комедија во еден чин) од Молиер, а втората вечер со „Пријателот на законот" (3 сцени) од Куртелин; „Надеж" (комедија во еден чин) од Бенжамен и со комедијата „Оној што се оженил со нема жена" од Анатол Франс.

„Почувствувавме задоволство да чуеме елегантен и прекрасен, чист, полн со дух француски јазик од делата на Мариво, Молиер и А. Франс, — се истакнува во една од критиките. — Видовме гест полн со подвижност и елеганција, внимание спрема надворешниот ефект, убавиот збор, рутина и вештина на културни актери".[22]

Гостувањето на Добрица Милутиновиќ во „Живиот труп" и „Отело" остави убави импресии, но му се префрли за преголема „театралност" и непотребен патос. Неговите реализации на ролите на Протасов и Отело, покажаа силен темперамент, сигурен и енергичен гест, беспрекорно совладување на сцената.

За гостувањето на **Љубинка Бобиќ** критиката беше полна со пофалби. Таа кај неа открива хармонично соединување на особините на еден убав талент и добро развиени способности на актерско изразување. Нејзината игра беше во тек на целото време на висина и предизвикуваше возбудлива уметничка вистина која изнудува сосем спонтани и воодушевени аплаузи на скопската публика.

Со орденот „Св. Сава" од четврти ред беше одликувана Пава Слука, по повод прославата на 25-годишната уметничка работа, а банот на Вардарска Бановина Жика Лазиќ присуствувал на јубилејната претстава. Тогаш управителот на Театарот ја поздрави на сцена, истакнувајќи дека нејзината работа во текот на 25 години беше дејност на една актерка што настапуваше од „позициите на општа нациоинална корист".[23]

Во оваа сезона југословенската драма беше достатно застапена. Тоа не значи дека на репертоарот требаше да се најдат и слаби пиеси, што веќе биле поставувани на другите сцени во земјата. Се сугерираше на неговата сцена да се наоѓаат повеќе пиеси на нови автори, да се одгледуваат млади и домашни сили.

Критиката му префрлуваше на женскиот ансамбл дека значајно заостанува зад машкиот .Тие ролите недоволно ги проучуваа, а во многу пиеси настапуваа недостатно уиграни, заради потребата од чести премиери.

Независно од сè, работата на Скопскиот театар во текот на оваа сезона беше богата. Иако во неговиот репертоар не беше вградена една изразито физиономирана уметничка линија, тој сепак не се движеше без компас. Но самото тоа што тој се наоѓаше на една важна точка, неговата дејност не можеше да биде во целост уметнички индивидуална. Експериментирањето и поблиска врска со драмската дејност во странство, во Скопскиот театар требаа да се заобиколуваат „и да се оди по пат од кој се раководеше и при самото основање — требаше да се биде културен пионер, популаризатор на уметноста и народната мисла. Зашто, најнапред требаше да се создаде интерес кај публиката, што навистина недостасуваше, а потоа да се прикажуваат и дела со посложена содржина и политерарни вредности, што за широката публика беа помалку пристапни. Оттаму работата на овој Театар оправдано требаше да биде компромисна.

Но, оваа управа — и тука е нејзината грешка — и премногу одеше по вкусот и расположбата на публиката, премногу правеше отстапувања; сепак, требаше да има малку повеќе самостојност, да се бараат повеќе литературни манифестации. Оттаму се забележува дека изборот на делата е повеќе од прва рака. Кога ќе се прегледа репертоарот во оваа сезона, билансот во литерарен поглед, не е задоволителен. Често е правен избор на оние полесни, поповршни дела што можат да разонодат и кои во себе имаа единствено неколку неизделкани ефекти или неколку куплети".[24]

СЕЗОНА 1930/31

Во почетокот на третата деценија Скопје имаше околу 64.000 жители. Но, според согледување на критиката голем театар како театарот во Скопје, за да нема проблеми со посета, треба да постои во град со 500.000 жители! Државната субвенција само делумно го помагаше уметничкиот развиток на Театарот. Затоа тој мораше да се бори да го дополнува буџетот со сопствени приходи. Заради тоа управата на Театарот беше принудена со неприродно брзо темпо да ги спрема и прикажува премиерите, да има шарен избор на репертоарот со кој ќе ги задоволи различните вкусови и менталитетот на малубројната публика со која требаше да ја наполни куќата. Ова не беше проблем само на Скопскиот театар, туку и на театрите во Белград, Загреб, Љубљана, кај кои недостигот на средствата, исто така, беше прераснат во хронична болест. Театарот тогаш започна да добива сериозен конкурент во тонфилмот. Поради тоа не е за изненадување што репертоарот на сите народни театри кај нас и во светот започна да осцилира. Започнаа да се изоставаат делата на Шекспир, Молиер и низа други осведочени автори. Ваквите

21 Миливој Павловиќ: „Зимската сезона во Скопскиот народен театар", „Српски књижевни гласник", април 1930
22 Петар Митропан: Театарски преглед, „Јужни преглед", март 1930
23 „Скопски гласник", бр. 47, Скопје 1930
24 Вицко Б. Заниновиќ, „Мисао", 5 и 6, Белград, јули — август 1930

реални согледувања на театарската критика не можеа битно да го изменат животот на театарот, кој беше принуден да се движи по несоодветни патишта.

Оваа сезона започна на 30 август со премиерата **„Два брега“** од Антон Лесковец. Инаку, репертоарот на Театарот, во сезоната 1930/31 беше следен:

а) од југословенски автори:

1) „Два Брега“ од А. Лесковец; 2) „Американска јахта во сплитското пристаниште“; 3) „Божји човек“ од Милан Беговиќ; 4) „Вечен младоженец“ од Александар Илиќ (по Ј. Игњатовиќ); 5) „Сето тоа народот ќе го позлати“ од Бранислав Воиновиќ (по Лаза К. Лазаревиќ); 6) „На удолница“ од Благоја Недиќ; 7) „Како“; 8) „Стојанда“; 9) „Бате“ од Петар Петровиќ-Пецијa; 10 „Преку мртвите“ од Душан Николаевиќ и 11) „Голи луѓе“ од Драгољуб Тодосиќ.

б) од странски автори:

12) „Малечка чоколадарица“ од Пол Гаво; 13) „Трипати венчани“ од Ана Николсова; 14) „Свадбен марш“ од Анри Батај; 15) „Мајмун што говори“ од Рено Фошо; 16) „Ханибал“ од Р. Шервуд; 17) „На крајот од патот“ од Р. С. Шериф; 18) „Волпоне“ од Бен Џонсон; 19) „Дибук“ одАнски; 20) „Комедија со бисер“ од Бруно Франк; 21) „Последниот лорд“ од Уго Фалена; 23) „Расипикуќа“ од Ф. Рајмунд; 24) „Патриот“ од Алфред Најман; 25) „Нашиот пат кај сиромасите“ од А. де Лорд и Пјер Шен; 26) „Доживувањата на добриот војник Швејк во руското заробеништво“ од К. Ванљак и 27) „Војна во мир“ од Мозери Шентан.

Покрај овие премиери, беа обновени и уште 29 претстави од претходните сезони меѓу кои беа и следниве: „Еквиноцио“, „Г-ѓа министерка“, „Војвода Брана“, „Ѓидо“, „Зона Замфирова“, „Ивкова слава“, „Капларот Милое“, „Битката на Косово“, „Хамлет“, „Звонарот на богородичната црква“, „Живиот труп“ и др.

тот на Донските козаци (8. 05) и концертот на Загребскиот квартет (12. 05).

Напоредно со ова во Театарот, на 16 и 18 декември, гостуваше Воислав Туриснки во претставите „Селски бекрија“ и „Добриот војник Швејк“, а на 14 март гостуваше Ивана Петриќ во претставата „Патриот“.

Театарот заминал на турнеја на 12 мај, а се вратил на 28 јуни. Во овој период тој прикажал 63 претстави. Во **Лесковац** и **Битола** Театарот наступил комплетно, а во другите градови поделен во две групи. Еве како изгледаа турнеите во оваа сезона:

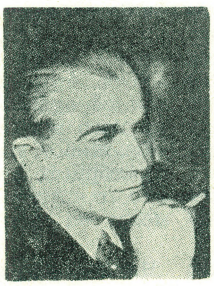
Во Лесковац беа прикажани: „Хамлет“, „Американска јахта во сплитското пристаниште“, „Живиот труп“ и „Коштана“ (на 12, 13, 14 и 15. 05).

Во **Битола** беа прикажани: „Коштана“, „Живиот труп“, „Преку мртви“, „Ивкова слава“, „Американска јахта во сплитското пристаниште“, „Последниот лорд“, „Трипати венчани“, „Божји човек“, „Г-ѓа министерка“, „Лесковчанец во Париз“, „Војна во мир“, „Работата е работа“и „Зона Замфирова“ (во периодот од 3 до 21. 06).

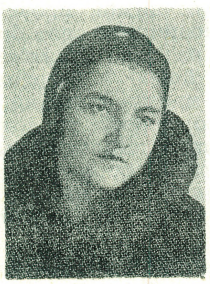
Првиот дел на ансамблот по гостувањето во Лесковац и Битола замина во Врање со „Коштана и „Ивкова слава“ (16 и 17. 05); оттаму во **Куманово** со „Коштана“ (на 18. 05); Косовска Митровица со „Коштана“, „Ивкова слава“, „Г-ѓа министерка“, „Лесковчанец во Париз“ (на 19, 20, 21 и 22. 05); а со „Коштана“ во Приштина (на 23. 05); Урошевац (на 24. 05); **Тетово** (на 26. 05); **Гостивар** (на 27. 05); **Кичево** на 28. 05); и **Струга** каде беше прикажана и „Ивкова слава“ (на 29 и 30. 05); па во **Охрид** со „Коштана“, „Ивкова слава“ и „Г-ѓа министерка“ (на 31. 05 и 1 и 2. 06); во **Велес** со „Коштана“ (на 23. 06); и во **Штип** со „Коштана“, „Ивкова слава“, „Г-ѓа министерка“ и „Лесковчанец во Париз“ (на 24, 25, 26 и 27. 06).

Другиот дел на ансамблот гостуваше во Гњилане со „Коштана“, „Г-ѓа министерка“, „Лесковчанец во Париз“, „Ивкова слава“, „3 : 1“, „Зона Замфирова“ и „Јазел“ (од 16 до 25. 05), во Призрен каде ги прикажа истите претстави како и во Гњилане по втор пат (од 26. 05 до 2. 06) и **Прилеп** со „Г-ѓа министерка“, „Лесковчанец во Париз“, „Зона Замфирова“, „Јазел“ и 3 : 1“ (од 22 до 27. 06).

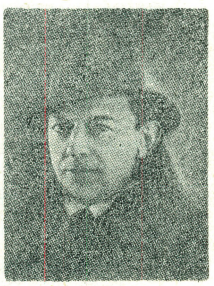
На 28 јуни (на Видовден) двата дела на ансамблот се спојија во Скопје и ја прикажаа претставата „Битката на Косово“. Заради покажаниот интерес, на 21 јуни за селаните на селото Бач и околните села (Битолско) беше прикажана претставата „Зона Замфирова“ под ведро небо. За оваа претстава е забележано дека „сличните типови и говор на старите нишлии, им направија очигледно задоволство на селаните под Кајмакчалан, на граѓаните на првата престолнина на уште необединетата Југославија (селото Бач, б.м.), оти се најдоа себе си, со својот менталитет, филозофија и морал



Авдо Џиновиќ

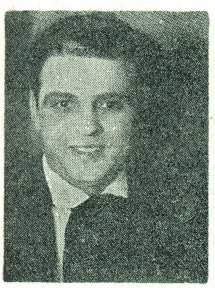


Мила Гец



Бранко Татиќ

Добрила Џимиќ



Тодор Николовски

Пава Слука

Покрај редовните претстави, во Театарот беа прикажани и некои други приредби. Тоа се: Соколската академија (на 13. 10. 1930); гостувањето на членови на Московскиот художествен театар (28, 29 и 30. 10); Свечената вечер на „Фидак“ (10. 11); Концертот на пејачкото друштво „Вардар“ (3. 12); Литературна вечер (5. 12); предавањето на д-р Брана Петрониевиќ (12, 14, 16 и 18. 01. 1931); гостувањето на Московскиот художествен театар (30 и 31. 01 и 3 и 6. 02); Свечената претстава по повод 10-годишнината на Филозофскиот факултет во Скопје со: „Сирано“ (III чин), „Смртта на мајката Југовиќ“ (II чин) и „Задужбина“ (I и V чин) (1. 02); Соколската академија (8. 03); Балетската вечер на Ксенија Грунт (18. 03); Прославата на именденот на маршалот Ј. Пилсудски (20. 03); концертот на пејачкото друштво „Мокрањац“ (3. 04); предавањето на д-р В. Дворниковиќ (6. 7 и 8. 04); концер-

во народната литература. Во поглед на оваа истоветност на типовите од крајниот Југ со типовите од Север, сугестивно делуваа пиесите „Коштана“ и „Ивкова салва“, што се прикажувани во сите места каде што се останувале ден или два“.[25]

Во текот на оваа сезона управата и администрацијата беа намалени. Меѓу персоналот веќе го немаше драматургот, режисерот и актерот Михајло Васиќ и домаќинот на зградата Марко Фелбапов.

Нов диригент стана **Јосиф Рожгаловски,** кој на 12 февруари 1931 година неочекувано почина. Во женскиот актерски состав недостигаа: Пава Слука и Милена Јовановиќ, која го смени презимето во Филиповиќ, а си заминаа Ивка Раденковиќ и Анастасија Боротинска.

Новоназначена актерка беше **Љубица Драгиќ,** а актер **Димитрие Величковиќ**. Но, од Театарот замина поголема група актери во која, покрај Михајло Васиќ, беа уште: Добривое Раденковиќ, Раденко Алмажановиќ, Петар С. Петровиќ, Радивое Летиќ, Јаков Котрошан и Јаков Толмачов.

Хонорани актери тогаш станаа: Јелена Илиќ, Надежда Замфировиќ, Ерна Богатинчевиќ, Павла Кос, Милан Миљуш, Предраг Дишленковиќ, Димитрие Влаиќ и Павле Богатинчевиќ.

За реквизитери беа новоназначени Велимир Ранковиќ и Милајло Стефановиќ (помошник), а за пожарникар Илија Стојановиќ.

Во текот на сезоната беа прикажани 270 претстави од кои 198 вечерни; 38 дневни, 27 концерти и разни приредби, 2 бесплатни претстави за војниците и 5 бесплатни претстави за населението.

Вкупно остварените приходи од претставите изнесуваа 611.814,78 динари. Тоа значи дека месечниот просек изнесуваше 71.181,78 динари или по претстава просечно 2.660 динари. На оваа сума треба да се додадат уште 44.718,42 динари приход од изнајмување на салонот.

Хроничарите на театарското живеење во Скопје констатираа дека Театарот со помал или поголем успех ја вршеше својата „скромна, меѓутоа и одговорна и неопходна улога на Југот од нашата држава“. Оттаму, се замеруваше на белградскиот печат дека малку пишува за работата на Скопскиот театар.

За сезоната се тврди дека минала без покрупни настани, мирно и коректно, во атмосферата на тешка и заморна работа. Но, се истакнува дека извесни проблеми создавале публиката, поради што ѝ припишувале разни етикети. Сепак, Театарот, подоцна ќе разбере што е вистински интерес на публиката, кога ќе навлезе во неговиот салон, откако театарот ќе започне да ги прикажува делата на македонски автори. Но, за тоа подоцна.

Во Театарот заклучно со 30 септември, т.е. само во тек на еден месец, беа прикажани следниве премиери: „Два брега“, „Еквиноцио“, „Малата чоколадарица“, „Трипати венчани“, „Свадбениот марш“, „Мајмунот што зборува“ и „Американска јахта во сплитското пристаниште“. Претставите беа убаво примени од публиката. Но, со намалување на ансамблот, се почувствува недостиг на поголем бран на нови сили. Независно од тоа, критиката ги даде првите комплименти за новопримената Драгиќка, за која се вели дека е сериозна артистка.

За „Американската јахта во сплитското пристаниште“ се вели дека е значајна културна придобивка и настан што придонесува за уживање на публиката во Скопје.

Од 30 септември до 30 октомври во Театарот беа прикажани 4 премиери. За **„Поп Константин“** се вели дека е невешто компонирана пиеса бидејќи на сцена се среќаваат многубројни блуткави монолози, во текот на чие изговарање актерите трчаат од еден до друг агол. Се префрла на управата дека останала со намален ансамбл, поради што претставите предизвикуваат минимален впечаток. Му се префрла на П. Јовановиќ дека слободно ја разбрал улогата на Дон Вице во „Американска јахта во сплитското пристаниште“. Не личел на католички свештеник, ниту по однесувањето, ниту по зборот. Но затоа тој во **„Чичо Лебонар“,** има топол тон. Попот Константин го игра претерано сентиментално. За М. Васиќ се вели дека внесувал многу комика, но дека во некои улоги потфрлил. М. Живановиќ не нашол погоден тон за Ханибал, но затоа безбојната рола на Рено („Поп Константин“) ја оживува и индивидуализира. М. Величковиќ во сите роли покажува убава способност на внатрешното докажување. За новопримената Љ. Драгиќ и нејзиниот настап во „Американската јахта...“ се вели дека е полна со живот и природност како ѓиѓета — вештачки наивна и простодушна како Јованка. Како госпоѓа Скот, таа совесно се наоѓа во една празна рола.[26]

За повторното гостување на МХАТ П. Митропан објави напис „Гостување на трупата на Г. Павлов“ во кој вели: „Стари и руинирани фигури — мрежа на мистификации и заблуди, како резултат на нечиста и немирна свест... Зад реалистичките слики симболички контури на човечки нискости, на духовна ништожност. Опаѓање и нијанса на гротескна стилизација. Тешки компликувани декори, гломазна и детална имитација на животот и сведоштво дека предметите господарат со човекот кој се губи во нив до исчезнување“. „Сè се само муцки“, вели Сивозник-Дмухановски, — нема личност, карактер, образ. Нема завршна слика — изразита група на кукли, — ја олицетворува тука човечката тапоглавост. Тоа е повисока смисла на комедија. Понекогаш и играта добива карактер на кошмар, страшни визии, провејува очај и безизлезна тага. Чиновниците одат брзо како маѓепсани, и тој елемент на тапа фантастика дадоа „Художествениците“. Добро е погодено темпото, брзо и напрегнато, по малку филмски, по кое се одвива дејствието. Како свијоци во вода, и во исто време сознание на внатрешна бесцелност, ненужност на ова човечко бегање. Временското и просторното се сведува на минимум и избива болното, општочовечкото. И смешното му отстапува место на трагичното“.[27]

Художествениците го прикажаа „На дното“ од М. Горки, „Ревизор“ од Гоголь и „Штурец на огниште“. Се фали нивната режија и се потенцира нееднаквата способност на актерите. Како актери се истакнаа Павлов, Грч и Алекин. Не се жалеа комплиментите за Павлов, бидејќи успеал да собере добар ансамбл. Кај него нема главни и споредни роли. Особено се успешни масовните сцени. Тука најповеќе се гледа и се чувствува вредноста на актерите и мисловната длабочина и талентот на режисерот.

„Можеби по второто гостување на Художествениците нашето одушевување се сведе на реални размери... Художествениците ги формулираа битните начела на своето творештво, го решиле прашањето на репертоарот, го одредиле начинот на глума, задачата и целта на режијата, методот на работа и цел комплекс на проблеми во рамките на театарот и неговите социјални, етички и естетски функции и ги ставиле во рамниште на најболното, најнапорното барање. И затоа зад нив-

---

25 „Народно позориште Краља Александра I“ — Скопје, „Преглед на сезоната 1930/31“.

26 „Јужни преглед“, Скопје, октомври 1930

27 „Јужни преглед“, Скопје, ноември 1930

ното творештво стои една цела филозофија на уметноста, неразделна од животот, што тие го прикажуваат со сила и убедливост што хипнотизира и опчинува... Најповеќе единство имаше, ни се чини, во Дикенсовиот „Штурец на огниште“.[28]

„Така и ова гостување на художествениците остави длабока и значајна трага. Ние сме им благодарни. Тие ни покажаа театар кој насекаде и секогаш, доследно и смело стои на ризичните позиции на високата уметничка совест и уметност свесна за своите возвишени социјални ,етички и естетски задачи. Во време кога компромисот стана општа практика, ова импонира. Нивната словенска припадност на овие чувства на одушевување и благодарност само додава уште едно чувство на етничка гордост“.[29]

Во рецензијата на „Југословенскиот гласник“ се укажува дека практиката секоја седмица да се прикажуваат примери со успех се реализира, наспроти мисијата што му е доверена на Театарот во Скопје. Бездруго треба „да ѝ се каже на управата дека треба да посвети поголемо внимание на проблемот за избор на репертоарот, на проблемот на студирањето и обработката на текстот, на уиграноста на делото, на проблемот на зајакнувањето на ансамблот со подобри сили, потоа со решавањето на проблемот за режијата, а за што е крајно време. Како негативен пример се наведува премиерата „На крајот на патот“ за која иако немаше режисер на плакатот пишува дека ја режирал М. Васиќ; дека во оваа претстава главните улоги воопшто не биле студирани, иако ги играле првенците на Театарот; дека се настапило со недоволно научен текст, така што идејата на авторот и психологијата на ликовите, подлегнала речиси на дилетантско дејствие на сцената.[30]

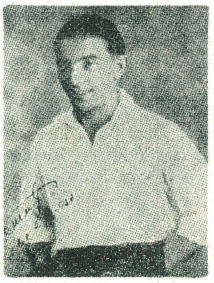
се среќаваат екстравагантни личности, чии чувства бликаа со страсти и желби за измами. Мрежата на лукавствата и мистификациите особено вешто ја плетеше Моска (Димитар Величковиќ, новоангажиран актер). За другите актери, со исклучок на П. Јовановиќ, се тврди дека заостануваа. Поради тоа дејствието се оддолжуваше, а претставата обременуваше. За Перо Јовановиќ се истакнува дека ја докажа можноста на преобразување. Тој изгледаше свеж, подвижен, полетен. Меѓутоа, како Волпоне премногу дејствуваше добродушно. За Д. Величковиќ се вели дека се покажал како рутиниран и темпераментен актер, а дека Филиповиќ и М. Цимиќ (Корвино и Корбачио) создале два пластични и оригинални ликови. Беше пофалена и сценографијата на А. Топорнин, кој создаде многу живописна рамка за комедија.

Театарскиот рецензент на „Јужни преглед“ констатира дека во Театарот има сè помалку полет и творештво, дека актерите се малку заморени со премиерите што се даваат секоја седмица. Има забелешки дека и со изборот на пиесите не е сè во ред. Премногу се оние со лоши литературни вредности. Оттаму се заклучува дека на Театарот му требаат нови актерски сили.

За пиесата **„Малиот лорд“** се вели дека не им задала многу мака ниту на актерите, ниту на режисерот. Дури е дадена доста интересно, а во поедини роли и многу добро.

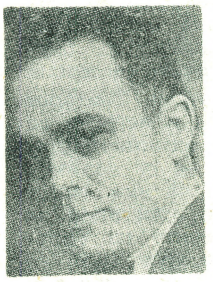
Сижето на **„Патриот“** е историско и само по себе драматично. Го слика заговорот против цароттиран, ама истовремено и добротвор и татко, всушност таа го слика убиството на Павле I во Михајловскиот дворец во Петроград. Претставата во режија на Б. Воиновиќ е успешна. Од актерите изненади Д Величковиќ во ролата на царот, М.

Ватрослав Хладиќ

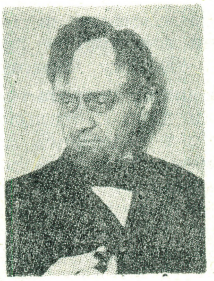


Радивој Летиќ

Мери Подхраски



Брана Војновиќ



Миливое Живановиќ

Јосиф Срдановиќ

Во „Јужни преглед“ Петар Митропан не се согласува со оцената на „Југословенски гласник“. Тој вели дека режисерот среќно ја решил внатрешната игра, подвижност и продуховеност, отстранувајќи сè она што пречеше на „духовната апсолутност“, на чистиот психологизам. Тој се залагаше за што попроста декорација, за што покромна рамка: „Нашите актери, особено на репризата, повеќето беа на висина. Компликуваната формула на „вистински“ хероизам, близок на очајанието и безумието, даде г. М. Живановиќ во фини и тактички потези“. Позитивно беа оценети и креациите на М. Величковиќ, М. Цимиќ, Љ. Филиповиќ и Д. Петровиќ“.[31]

За **„Волпоне“** се вели дека претставува реализација со „маски на задушени емоции, со прекршена светлина на минатото, со особено осенчување. Сите тие особини на пиесата убаво ги воочил и оживотворил режисерот Б. Воиновиќ. Во пиесата Живановиќ во благородната рола на грофот Пален. Артистката Драгиќ како Остерманова беше исто така доста добра. Во малата рола на Степан, Никачевиќ го потврди убедувањето дека заслужува подобри роли и поголемо внимание. Претставата беше прикажана првпат во Југославија, како праизведба.

За **„Неранимајко“** се вели дека оваа пиеса не би требало ни да се споменува, ако не ги откри пејачките способности на Ј. Срдановиќ ,а на друга страна наклонетоста на управата на Театарот за археолошки ископувања. Оваа премиера се сметаше за крајно слаба.

За новата пиеса на Беговиќ, т.е. за неговиот **„Божји човек“** се констатира дека е дело на талентиран човек. Поставувањето на неговата пиеса на сцената се смета за клучен настан во сезоната. „Значајно е дека градбата за оваа интересна претстава е зафатена од длабочините на нашиот народен живот, па и од таа страна, како позитивен прилог кон познавањето на нашата народна душа и традиционално живеење, има вредности. Стари, далечни преданија, легенди, фантастични верувања, ретки обичаи, мистични соништа, претскажу-

28 „Јужни преглед“, Скопје, ноември 1930
29 Художествениците во Скопје, „Скопски гласник“, бр. 119, Скопје 1930
30 „Југословенски гласник“, Белград ноември 1930
31 „Јужни преглед“, Скопје, ноември 1930

втања, што се производ на секогаш активната народна душа, придонесуваат оваа драма да долови една специјална атмосфера во која се слика „овој несреќен свет на сакатите, епилептичарите, силециите, луестичарите, умоболниците, параноичарите, лудаците, испосниците, разбојниците и понизните слуги на Господ. Така во тек на три часови е концентрирано вчерашното и утрешното страдање на човечкиот род кој е распнат меѓу две вечно конфронтирани ориентации: на злото и доброто; на гревот и чесноста што талкаат по својата непозната цел, час полна со верба, час полна со сомневање, со надежи и очајувања.[32]

Со премиерата на **„Голи луѓе“** Театарот ја заврши сезоната и тргна на турнеја. Интересно е да се напомне дека праизведбата на оваа пиеса беше одржана во Скопје. Збор станува за корумпиран министер и неговата убава жена што дури на крајот ќе разбере за кого се омажила. Заплетот е меѓу еден чесен началник на одделение и уште поблагороден млад инженер, кој без вина е гонет. Таткото на инженерот, кој го организира бегството на невино осуденот службеник, подоцна стана „крал на металот“ — познат американски милионер, кој ја разголува вистинската природа на овие луѓе.

Меѓутоа ако не беше спасоносната режија, критиката смета дека претставата ќе пропаднела. М. Живанвоиќ беше во својот елемент. М. Подхраски повеќе полагаше на надворешната страна отколку на доживувањата. Затоа таа даде, ефектна за око, појава на млада министерка. Никачевиќ внесе повеќе лирско одушевување и темперамент во растегнатата рола на Катиќ, а Т. Николиќ многу одмерено и смислено ја креира личноста на министеровиот вратар, давајќи му сосема типична и изразена слика. Публиката ја имаше примено оваа пиеса топло. Тоа се сметаше за доказ повеќе дека и слабите домашни текстови се поблиски до срцето на публиката отколку француските водвили.

За Брана Воиновиќ, управителот на Театарот и режисер, се вели дека е сталожен и истраен во работата, енергичен и самостоен во администрацијата. Иако го примил Театарот со многу долгови, тој за неколку години го ослободил од нив. Истовремено тој го направил Театарот пристапен за широката публика. Ги намалил цените на билетите, така што во тековната сезона, фотељата во првиот ред чинеше 15 динари. Тој воведе коректна и свесна дисциплина, го подигнал моралот и сфаќањето на должноста кај целиот ансамбл, без одвишниот вообразен бирократизам. Како режисер има префинет вкус и култура. Тој даде неколку режии на модерни дела на високо ниво, бидејќи знаеше рационално да ги искористи силите и способностите на ансамблот. Како втор режисер, особено на народниот репертоар, на управителот успешно му помагаше Ј. Срдановиќ.

Покрај нив значајна активност во Театарот одиграа и авторите на најоригиналните типови, особено во домашниот репертоар. Во **„Божја искра“** такви беа: Пера Јовановиќ, Милутин Цимиќ и Љубиша Филиповиќ. Од женскиот ансамбл искрена и егзалтирана во трагичните улоги беше Ж. Срдановиќ; духовита и темпераментна беше Добрила Цимиќ, „нашата Министерка“; потоа одличниот толкувач на типови на стари кокети и селски алапачки Ружа Радосављевиќ и Милена Филиповиќ која понекогаш даваше многу живописни типови на жени во народните песни.

Од помладите сили на прво место треба да се спомене М. Живановиќ. Тој беше оценет како актер со голем уметнички полет. Покрај него истакнат актер беше Д. Величковиќ, кој заедно со други постари актери заслужено се задржале подолго време на скопската сцена. Критиката сметаше дека убаво се развива и дека многу ветува и М. Величковиќ, кој се претставува многу искрено, непосредно и топло, а во моменти и сугестивно и привлечно. Полн со полет и драмски темперамент беше С. Никачевиќ; додека интерпретатор на „ситните луѓе“ и тоа мошне добар, беше Т. Николиќ (Тодор Николовски), а добродушен беше Д. Петровиќ; додека пак лирски расположен и распеан беше Р. Цуриќ и др.

Од „преодниот“ и помлад женски ансамбл Д. Драгиќ и М. Подхраски ги делат меѓу себе салонските и селските драмски роли. Првата се истакнуваше со повеќе вдлабочување, промисленост и лиризам во обработката. Оттаму таа понекогаш и на моменти даваше нежни и фини психолошки интерпретации. Таа спонтано и слободно ги совладуваше ваквите роли и живее во нив до крај. М. Подхраски, исто така, понекогаш даваше снажни акценти. Меѓутоа, таа повеќе полагаше на надворешни ефекти. Таа оставаше послаби импресии само во улогите на инферналните заводнички. Мери Оливиери господареше со скопската сцена и публиката кога се прикажуваа претстави со пеење. Таа беше многу шармантна и во играта. Инаку, како актерка таа имаше полно добри квалитети. Другите членови, секој на своето место ,со совесен и коректен труд, придонесуваат за уметничкиот успех на Театарот.[33]

СЕЗОНА 1931/32

Прашањата во врска со домашната драма и односот на Театарот кон неа, а особено за тоа што ја немаше, зошто не се одгледуваше, зошто не се охрабруваа и материјално стимулираа домашните автори, беа главни теми што редовно се среќаваа на дневен ред. Така, Боривое Јефтиќ при разгледувањето на овој проблем се обиде да даде конкретни предлози:

„Пред сè, на нашиот драмски автор треба да му се даде можност на поголем и поширок пласман и така да му се обезбеди оној материјален еквивалент што барем до некаде ќе одговара на неговите уметнички извори... Кај нас постојат три централни театри, четири обласни, повеќе бановински, неколку патувачки и неколку градски, приватни (во градовите со над 100.000 жители). Да земеме дека се вкупно 20, тоа сепак не е малку и тоа на една успешна драма ѝ обезбедува широка можност за пласман, што значи значаен материјален ефект, иако се само 10% од бруто примањата за авторот.

Кога се работи за заштита на домашната драма и нејзиното унапредување, потребно е да се присилат нашите државни театри да имаат во својот репертоар најмалку 50% домашни дела (нови до 35% и стари до 15%)...

Ако можеме да се малтретираме со анемични француски комедии, американски весели игри без никакви литературни вредности и германски буфонади што се често под нивото на најодвратните странски оперети; ако си вообразуваме дека и преку вакви пиеси го одржуваме потребниот допир со културното странство, тогаш барем да направиме тој допир да не се изнесува во една сезона полни 80%, туку 50%. Оти дела од голема вредност не се чести во странство, а и за нив никогаш не е доцна, како ни за класиката која е потполно задоволна ако со едно или две дела се „обои“ сезонскиот репертоар“.

32 „Јужни преглед“, Скопје, април 1931

33 Петар Митропан: „Мисао“, III и IV, Белград, октомври 1931

Авторот на овие редови е убеден дека ваквата заштита би ги задоволила и би ги анимирала домашните драматурзи. Во тоа време во Министерството во Белград работеше Момчило Милошевиќ, поранешен драматург и режисер на Белградскиот театар, а шеф на уметничкиот отсек беше Милан Димовиќ, кој редовно ја следеше дејноста на театрите. Оттаму се веруваше дека тие двајцата би можеле да помогнат оваа идеја да се реализира. На прашањето кои драми би требало да уживаат приоритет, сите сметаа дека тој им припаѓа на домашните драми. Потем се истакнува дека писателите не можат да се делат на писатели од „престолнината“ и од „провинцијата“. Има само вистински таленти. Театарските луѓе сметаа дека мерилата не можат да бидат различити за Загреб и Сараево. А што се однесува до публиката, тој одлучно се залагаше дека треба да се елиминираат заблудите за божемното постоење на две публики. „Сите наши градови постојат од вчера, сите ние до вчера носевме опинци. Она гро на публиката, на која ѝ е наменет театарот... секојпат повеќе ќе аплаудира на „Зона Замфирова“ отколку на „Страв од верност“...

Тој дава предлози како да се следат театрите што прикажуваат домашни текстови. Според него, најдобрите пиеси треба да добиваат државна награда.

Практичните резултати од ваквото однесување би биле повеќекратни: **„Пред сè, нашата драматургија, обезбедена со најширок пласман, поволни материјални изгледи, би добила посебен полет... — бидејќи нивните автори, — би го имале моралното задоволство да го видат своето дело во рацете на еден меродавен уметнички совет, кој може да биде уметнички објективен (како што за тоа докажува искуството на чешките уметнички совети)... И театрите треба да распишуваат конкурси за домашни дела, поттикнати со посебна уредба од Министерството. Државата им дава огромни пари на театрите“...** — тврди тој и предлага да се одделува само едногодишна плата на еден слаб актер кој нашол само ухлебие во театарот за да може успешно да се стимулираат домашните автори.

И влијанието на странската драмска литература може да биде плодоносна за нашата домашна драма. Со нејзина помош може да се прошируваат сценско-техничките сознанија. Но, без оглед на тоа тој предлагаше враќање кон себе и во себе, кон своите живи народни извори што не се мали. Според него, бавното исцрпување на културниот снобизам не смееше да ги спречи да ги развиваат сопствените уметнички можности, да ги дигаат рацете од стремежот кон сопствениот уметнички израз.[34]

Сезоната во Театарот започнува на 1 септември 1931 со претставата **„Догорен покрив“** од Божидар С. Николаевиќ, а заврши на 29 јуни 1932 во Битола со претставата **„Господа Глембаеви“**. Во текот на сезоната беа прикажани следните премиери:

а) од домашни автори:

1) „Догорениот покрив“ од Божидар С. Николаевиќ; 2) „Политика“ од Светислав Б. Лазиќ; 3) „Барон Фрањо Тренк“ (со музика од Иван Зајц) од Јосип Еуген Томиќ; 4) „Јубилеј “ од Момчило Милошевиќ; 5) „Прибислав и Божана“ (со музика на Даворин Јенко) од Драгутин Ј. Илиќ; 6) „Каење“ од Александар Илиќ; 7) „Доживувањето на Радисав Репоња“ (со музика на Јосип Рајхениќ) од

34 Боривое Јевтиќ, „Јужни преглед“, јуни-јули, 1932

Сцена од „Злостор и казна“

Драг. Ј. Тодосиќ; 8) „Авантуристот пред врата“ и „Без третиот“ од М. Беговиќ; 10) „Мече“ од Петар Петровиќ-Пеција; 11) „Петар Зрински“ од Евгениј Кумиќиќ; и 12) „Господа Глембаеви“ од Мирослав Крлежа.

б) од странски автори:

13) „За ништо“ од Мелак и Алеви; 14) „Пир на подбивањето“ од Сем Бенели; 15) „Доктор Окс“ (со музика на Даворин Јенко) од Филип Жил и Арнол Мортие (по Жил Верн); 16) „Кафеанче“ од Тристан Бернар; 17) „Крал“ од А. Кајове, Р. Дефирс и Е. Арен; 18) „Стари ергени“ од Викторијан Сарду; 19) „Џентлмени“ од Џон Голсворди; 20) „Јадници“ од Виктор Иго; 21) „Наследник“ од Адам Гжимала-Средлецки; 22) „Мангуп“ од Бари Конерс; 23) „Фауст“ од Гете; 24) „Балтазар“ од Леополд Маршан; 25) „Слабиот пол“ од Едуар Бурде; и 26) „Квадратурата на кругот“ од Валентин Катаев.

в. опери:

27) „Травијата“ од Верди; 29) „Мадам Батерфлај“ од Пучини; 29) „Карневалски звона“ од Планкет; и 30) „Орфеј во пеколот“ од Офенбах.

г. оперети:

31) „Ученикот питач“ од Милекер; 32) „Три девојчиња“ од Хајнрих Перте (по Шубрет); и 33) „Лилјакот“ од Јохан Штраус.

Пиеси одново увежбани како премиери-

1) „Госпоѓата со камелии“ од Александар Дима-Синот; 2) „Фрамон и Рисер“ од Алфонс Доде и Абела; 3) „Полетарец“ од Тристан Бернар и 4) „Воскресение“ од Лав Толстој.

Покрај овие премиери, беа прикажани и 18 репризи од минатите сезони, меѓу кои беа и; „Коштана“, „Дорќолска работа“, „Ивкова слава“, „Пат околу светот“, „Зона Замфирова“, „Сирано де Бержерак“, „Хамлет“, „Живиот труп“ и други.

На сцената на Театарот беа прикажани и следниве приредби:

— 11. 11. 1931 — „Свечена вечер на помошната женска секција на Фидак“ на која зеле учество и членови на Театарот во пиесата „Српска душа“ од Ж. де Грамон и Ж. Монке.

— 5. 12. 1931 — Концерт на членовите на Варшавската опера: А. Голембјовски (тенор), Е. Масаковски (баритон) и Ј. Трембицки (бас).

— 11. 12. 1931 — Јубилеен уметнички концерт на Пејачкото друштво „Мокрањац“ по повод 10-годишнината од основањето.

— 11 и 12 јануари 1932 — Балетска вечер на Ксенија Грунт со Анка Булиќ и Игор Јускевич;

— 20. 01. 1932 — Концерт на Еврејското пејачко друштво;

— 30. 01. 1932 — Книжевно попладне на Милан Беговиќ — во организација на друштвото „Јефимија“;

— 18. 03. 1932 — Свечена прослава на именденот на маршалот Ј. Пилсудски со приредба на Колото на полско-југословенската лига во Скопје;

— 19. 03. 1932 — Вечер на Гете — приредена од Друштвото на пријателите на уметноста „Јефимија“;

— 10. 04. 1932 — Свечна годишна академија на Соколското друштво Скопје — Матица;

— 25. 04. 1932 — „Гете, Гоголь и Достоевски“, предавање на д-р Владимир Дворжиновиќ;

— 26. 04. 1932 — „Сатира и комика, хумор и иронија“, предавање на д-р Владимир Дворжиновиќ;

— 27. 04. 1933 — „Типови од современото општество“, предавање на д-р В. Дворжиновиќ и

— 14. 05. 1932 — Голем вокален концерт на Српското пејачко друштво „Слога“ — Сараево;

Гостувања:

2 април: гостуваше бившиот член на Художественото студио на Тезаровски од Одеса во ролата на Бурто во „Балтазар“;

5 мај: гостуваа Јован и Мила Гец во „Без третиот“;

10, 14 и 15 мај: гостуваше Јосип Маричиќ во „Петар Зрински“ и како Груша Риголен во „Пожар на страста“, а на 12 и 15 мај гостуваше Јован Гец како Игњат Глембај во „Господа Глембаеви;

28 мај и 2 јуни: гостуваа Надежда Архипова, Николај Баранов и Стефан Писек и ги пееја главните партии од „Травијата“ и „Мадама Батерфлај“.

Прослави и свечени претстави:

— Ана Дорјан ја прослави 25-годишнината на работата со улогата на Марија во „Ќерката на полкот“ на 5 април 1932;

— на 20 октомври 1931 во спомен на 100 години од раѓањето на Викторијан Сарду, беа прикажани неговите „Стари ергени“;

— на 27 октомври во спомен на 100 години од раѓањето на Иван Зајц беше прикажана пиесата „Барон Фрањо Тренк“ со негова музика;

— на 5 октомври во чест на Конгресот на правниците во Скопје беше прикажана „Коштана“;

— на денот на Обединувањето на Србите, Хрватите и Словенците беше прикажана пиесата „Прибислав и Божана“;

— во чест на роденденот на кралот, беше прикажана пиесата „Ѓидо“.

Турнеја:

Турнејата беше изведена со два ансамбла. Првиот дел од ансамблот, со десет членови, во деветнаесет места ја прикажа претставата „Мајчиното срце“ („Мече“):

— Во Тетово на 17 мај 1932: во Гостивар на 18 мај; во Ростуше на 19 мај; во Дебар на 20 мај; во Струга на 21 мај; во Охрид на 22 мај; во Ресен на 23 мај; во Битола на 24 мај; во Прилеп на 25 мај; во Кавадарци на 26 мај; во Неготино на 27 мај; во Велес на 28 мај; во Штип на 29 мај; во Приштина на 1 јуни; во Урошевац на 2 јуни; во Куманово на 3 јуни; во Врање на 4 јуни; во Владичин Хан на 5 јуни и во Власотинце на 10 јуни.

Од Владичин Хан дел на ансамблот замина во Лесковац каде на 6 јуни му се приклучи комплетниот ансамбл. Оттогаш започна вториот дел на турнејата. Во **Лесковац**, на 7 јуни, беше прикажана „Г-ѓата со камелии“, на 8 јуни — „Авантуристот пред врата“; на 9 јуни „Наследник“; на 10 јуни „Господа Глембаеви“; на 11 јуни „Божји човек“ и на 12 јуни „Воскресение“. Во **Врање** на 13 јуни — „Воскресение“; во **Куманово** на 14 јуни — „Воскресение“; во **Велес** на 15 јуни — „Воскресение“; на 16 јуни „Г-ѓата со камелии“; во **Прилеп** на 17 јуни „Г-ѓата со камелии“ и на 18 јуни „Воскресение“; во **Битола** на 19 јуни „Г-ѓата со камелии“; на 20 јуни — „Воскресение“; на 21 јуни „Наследник“, на 23 јуни „Јубилеј“, на 24 јуни „Топаз“, на 25 јуни „Балтазар“, на 26 јуни „Авантурист пред врата“, на 27 јуни „Квадратурата на кругот“, на 28 јуни „Битката на Косово“ и на 29 јуни „Господа Глембаеви“.

Во сезоната 1931/32 во Театарот беа вработени следниве лица: управителот д-р Бранислав Воиновиќ, благајникот и административниот секретар Мирослав Голубовиќ; лекарот Живоин Петровиќ; адвокатот Милан Кременац; помошник благајникот Невена Живковиќ; контролор на влезниците Светозар Ѓорѓевиќ.

Режисери беа д-р Бранислав Воиновиќ, Јосиф Срдановиќ, Милутин Цимиќ и како гости Јован Гец и Николај Боронов, додека диригент беше Јосип Рајхеник.

Актерки беа: Живка Срдановиќ, Добрила Цимиќ, Ружица Радосављевиќ, Милена Филиповиќ (престана со работа на 1 април 1932 година), Мери Оливиери, Мери Подхраски (престанала да работи со крајот на сезоната), Мила Ерцеговиќ, Надежда Замфировиќ, Олга Стојадиновиќ (престанала да работи со крајот на сезоната) и Милена Петровиќ.

Актери беа: Перо Јовановиќ, Јосиф Срдановиќ, Милутин Цимиќ, Љубиша Филиповиќ (престанал да работи на 1 април), Стеван Јовановиќ, Миливое Живановиќ, Милорад Величковиќ, Драгиша Петровиќ, Светолик Никачевиќ, Реља Ѓуриќ, Павле Богатинчевиќ, Милан Вујновиќ (бил актер од 1 март до 30 мај) и Жарко Котрошан.

Суфлер беше Бранко Басариќ, негов помошник Предраг Дишленковиќ.

Постојани статисти (фигуранти) беа: Јелена Илиќ, Ерна Богатинчевиќ (престанала да работи на 30 мај), Павла Кос, Милица Јовановиќ, Стана Петровиќ, Предраг Дишленковиќ, Димитрие Влаиќ, Драгољуб Никачевиќ и Душан Никачевиќ.

Техничкиот персонал го сочинуваа: сценографот-инженер Димитрие Путилин, столарот Александар Топарнин, гардероберот Мирко Брзак, шивачите Франц Марек и Аугусто; електричарите Геза Вит и Фрањо Белиќ; перикерот Алојз Кос, декоратерите Дервиш Качаревиќ, Андреја Нарбутовиќ и Хасан Мусиќ, механичарите Антон Паскаљевиќ и Паља Јанош и реквизитерите Михајло Стефановиќ и Хасан Тефик (помошник). Работници на сцена беа: Велимир Ранковиќ и Илија Чаплин, пожарникар беше Лука Марковиќ, а плакатер — Хасан Тефик.

Со одлука на министерот за просвета (П. бр. 55246/31) од 13 април 1932 за приправник во Театарот во Скопје беше поставен дипломираниот студент по филозофија Живоин Петровиќ.

Во текот на сезоната беа прикажани две претстави во полза на невработените работници; една бесплатна за населението и една во полза на Месниот одбор на Здружението на аматерите. Во сезоната беа прикажани 254 претстави од кои во Скопје 156 вечерни, 43 дневни и 14 концерти и приредби. На турнеја по Вардарска Бановина беа прикажани 41 претстава.

Сцена од претставата „Божји човек“

Нето приходот од претстави изнесува:
586.350,97 динари

Тантиемите на авторите изнесуваат:
50.954,55 динари

Вкупно:	637.305,52 динари

Од издавање на салонот	18.263,90 динари
Дотација од државата	750.000,00 динари
Дотација од Бановината	300.000,00 динари
Дотација за турнеја	100.000,00 динари
Општинска дотација	25.000,00 динари
Вкупно:	1.175.000,90 динари

За скопската публика секој почеток на театарската сезона претставуваше настан. Тогаш се собирала интелектуалната и општествената елита која била растурена по разни бањи и летувалишта. Театарот интензивно работеше со цел на 1 септември да биде готов со премиерата.

Во оваа сезона Театарот за првпат формира сопствен оркестар. Со него диригираше Јосиф Рајхеник, кој беше затоа специјално ангажиран.

Во пиесата **„Догорениот покрив“** се зборува за пропаѓањето на македонскиот печалбар Стерје Николиќ („локалната боја“ на пиесата најверојатно беше причина со неа да започне сезоната) заради измамата на гросистот Михајло Терзиќ, кој се карактеризираше со расипаност и нечесност. Честиот Стерје подлегна бидејќи не можеше да ја преболи загубата на имотот, името („фирмата“) и ќерката. Материјалната незгода го скршила и морално и духовно. И дури во другиот метафизички свет, каде се среќава со веќе покојната ќерка, тој наоѓа мир. Композицијата на оваа драма беше доста примитивна, а ликовите во неа доста стереотипни. Целото дејство беше проследено со музички тонови. Режијата на Б. Воиновиќ свесно врши определена идеализација, така што на моменти „Догорениот покрив“ потсетуваше на пиесите од Чехов.

Ансамблот во целост ја имаше сфатено и решено својата задача. Разбирлива дури и интимно блиска на овдешната публика, пиесата воспостави психолошки контакт меѓу гледачите и актерите. Така, М. Цимиќ настапи колоритно, со психолошко осенчување и мотивација, го прикажа „Блескавиот тип на македонскиот печалбар од најдобар вид“. Многу среќна беше и појавата на новиот член на Театарот — С. Јовановиќ во улогата на Светозар Крстовиќ. Добар беше и Л. Јовановиќ, исто така нов член на ансамблот.

Пиесата **„За ништо“** беше лесно изводлива, иако примитивна по форма и без подлабока содржина. Таа е весела и интересна лакрдија; сплет на комични и често немотивирани дејствија; комбинација на неочекувани апсурди и испади. Меѓутоа, режијата повеќе значеше одошто пиесата, што одеше со брз и весел ритам. Оттаму, таа потсетуваше на игра на интелигентно ниво, што беше хармонично поврзана во органска целина.

Независно од сето ова, почетокот на сезоната беше многу слаб. Линијата на репертоарот беше некако изгубена. Пиесите како **„Политика“, „Пир на подбивањето“** и **„Доктор Окс“,** што беа прикажани едно подруго во текот на септември, го урнаа престижот на Театарот. Литерарната и сценско-естетската страна на овие пиеси се наоѓаше далеку под уметничкото реноме на Театарот. „Политика“ потсетуваше на панаѓурски досетки и на „кафеанско“ ораторство. Пиесата „Пир на подбивањето“ е преполна со ефтина филозофија и немоќно напрегнување во разоткривањето на психолошките длабочини, додека пиесата „Доктор Окс“ беше згодна за детска лектира. Со вакви пиеси, тврдеа некои современици, Театарот ја изгуби својата идеолошка и национално-педагошка функција.

„Доказ дека овдешниот народ има здрав усет и разбирање за Театарот е тоа дека домашните пиеси „Ивкова слава“, „Коштана“, „Дорколска работа“ секогаш се гледаат. И убаво што во оваа сезона почесто се даваат. Тоа е баш она што го бараат широките маси, а не „Политика“ и „Пир на подбивањето“. Рецензентите не сакаа да ги рецензираат оти беа толку слаби така што не е џентлменски она што е слабо да се напаѓа“.[35]

Во октомври во Театарот беа прикажани три француски комедии. Тоа се: „Кафеанче“ (на 13), „Крал“ (на 15) и „Стари ергени“ (на 23).

Пиесата **„Кафеанче“** се изведуваше вкусно и точно. Од заедничките напори на режисерот, актерите и сценографот гледачите добија неопходна импресија. Публиката не се напрегнува и не се заморува, бидејќи трите чина минуваат незабележано. Стеван Јовановиќ во ролата на келнерот Албер весело, на народски начин, го растура хуморот, добрата волја и расположение; додека Перо Јовановиќ промислено и детално изнијансирано го оживува стариот кафеција Филбер.

Пиесата **„Крал“** се смета за најуспешна комедија на Г. Кајаве и Р. де Флере. Таа е заснована на настани од времето на Реставрацијата на монархијата. Во оваа претстава учествуваше целиот ансамбл, преку четириесет лица. Претставата беше внимателно инсценирана, а одделни сцени добро увежбани.

Пиесата **„Стари ергени“** ја слика моралната беда и на крајот крахот на богатите и безработните луѓе, кои како неработници не можеа да го заземат своето место во животот и да станат корисни членови на општеството. Во неа М. Живановиќ со многу вкус, разбирање и убави психолошки сенчења ја креира главната рола. Во завршната сцена беше добар и Богатинчевиќ, додека целата пиеса ги спечали симпатиите на скопјаните.[36]

Премиерата на **„Џентлмени“** беше одржана на 10 ноември 1931. Во неа се слика една социјална драма на англиското више општество во кое, по војната, се нарушуваат моралните норми, се менуваат душите на луѓето кои ги виделе разурнувањата и ја почувствувале близината на смртта, кризата и опаѓањето на традиционалниот подем на џентлменството. Режијата на Срдановиќ со забавено темпо, го движи дејството полека но природно и на тој начин ги држи гледачите во состојба на исчекување, додека на крајот не ја презентира главната поента. Скромната декорација не одговараше на внатрешноста на богатите лондонски салони. Во пиесата играа најдобрите сили промислено и изедначено.

Својата југословенска праизведба пиесата **„Јубилеј“** ја доживува во Скопје. Во неа не се гледа занесот на страста и изливите на чувствата; во неа сè е тивко, обично и едноставно како во животот. Таа е скромна и девствена драма. Нејзиниот акцент не е во љубовните контракции, туку во социјално-етичките пресеци, во парадоксот на општествените односи, во релативноста на високите вредности, какви што се заслугите, признанијата, славата, почестите. Горчливо е сознанието на човекот кој првпат за вистинската вредност на животната ѓуруллтија и „слава“ дознава доцна. Овој главен тон беше акцентиран во режијата на Б. Воиновиќ.

Управата на Театарот, откако од драмскиот ансамбл издвои вокални сили, ги прикажа опере-

35 П. М. Театарска хроника — „Јужни преглед“, октомври 1931

36 Театарска хроника — „Јужни преглед“, Скопје, октомври 1931

тите: „Барон Фрањо Тренк“ (на 27. 10) и „Карневалски звона“ (на 3. 11) во режија на Ј. Срдановиќ, а под диригентска палка на Ј. Рајхеник.[37]

Премиерата на **„Госпоѓата со камелии“** беше одржана на 24 ноември. Искреноста и простудираната игра на М. Подхраски беше оценета како „една од нејзините најдобри роли“.[38]

Премиерата на пиесата **„Прибислав и Божана“** беше на 1 декември. Нејзината содржина претставува чудна мешавина на примитивна митологија и сказни. При изведувањето немаше музика и да не беше гласот на М. Оливиери, пиесата ќе беше невозможна.

„Каење“ беше наредната премиера изведена на 8 декември. Таа беше оценета како пиеса без теза што ги збунува гледачите кои беа навикнати на систематско развивање на основната идеја. Наносите на жив песок ја оличуваа непостојаноста во неа, а луѓето живеат по угарите на своите сни и желби. Во неа се вложуваат некакви напори за достигање на повисоки идејни стремежи, со што се дематеријализира овој „тежок“ свет; идеја на божемно духовно чистење. Режијата на Б. Воиновиќ со умеење ги акцентира тие два битни услови на драмата.

Театарот, според тоа, во декември се нурна во длабочините на романтизмот, обновувајќи ги старите пиеси со поучна тенденција и сентиментална нота, што и според мислењето на управата на Театарот најдобро одговараа на менталитетот и естетските барања на просечниот гледач во Скопје. Креативниот биланс беше скромен, но затоа продуктивноста голема. Така само за трите дни на Божиќ беа прикажани шест претстави меѓу кои „Сирано“ и „Хамлет“.

Во текот на декември беше прикажана и драматизацијата на **„Клетници“** во режија на Срдановиќ. Тој го акцентира етичкиот момент на исплаќањето на гревот со добри дела. Потоа беше прикажана пиесата **„Учен божјак“,** а подоцна и пиесата **„Доживувањата на Радисав Репоња“** од Драгољуб Тодосиќ, автор од Скопје. Во неа се говори за епопејата 1914—1918. Тоа е драма во осум слики, како спомени од војната на чесниот Србин Радисав. „Пиесата е исполнета со патриотски дух, но е далеку од повисоки литерарни претензии“.[39]

„Наследник“ беше пиеса во три чина од полскиот автор Адам Гжимала-Дедлецки. Во неа се обработува гаснењето на феудалните односи. Пиесата беше режирана од М. Цимиќ.

„Авантуристот пред врата“ беше прикажана како премиера на 2 февруари. Тоа е модерна пиеса на еден од најдобрите драмски писатели (Беговиќ), што предизвика внимание на уметничкото и интелектуално Скопје. Тоа беше најдобрата уметничка манифестација во текот на зимската сезона на Театарот. Пиесата ја имаше режирано Б. Воиновиќ. Премиерата беше прикажана по 14 проби. Наспроти Б. Гавела кој го режира „Авантуристот“ во Загреб, Воиновиќ го интерпретира реалистички, многу попристапно за овдешната публика. Главната рола, т.е. Смртта, што се појавува во два вида, ја играше М. Живановиќ, кој ја покажа успешно сета своја артистичка култура и сценски способности. Со многу искрено вживување и емоционално сенчење М. Подхраски ја играше компликуваната рола. Во текот на претставата авторот Милан Беговиќ постојано беше предмет на срдечни и воодушевени овации од страна на публиката.[40]

37 и 38 П. М., Театарска хроника, „Јужни преглед“, Скопје, ноември 1931

39 Театарска хроника, „Јужни преглед“, Скопје, јануари 1932

40 П. М. Театарска хроника, „Јужни преглед“, Скопје, февруари 1932

Милан Беговиќ го посети Скопје кога беше поставена неговата пиеса. Во интервјуто што го дава на дописникот на „Правда“, тој го изнесе своето мислење за Скопскиот театар и за режијата на Б. Воиновиќ: „Јас сум изненаден од сериозноста, еланот и уметничките способности на скопскиот ансамбл. Всушност, не мал број уметници од оваа кука можат да застанат во првиот план на нашите централни театри. Но, кога сите тие од првиот до последниот, дисциплинирано и коректно се посветуваат на својата работа, тогаш со мирна душа можам да кажам дека целиот ансамбл пулсира со една уметничка вера. Заслугата за оваа појава на еден ансамбл, независно од тоа дали тој делувал во провинција или во центар, му припаѓа на управителот. Овде, во овој случај, на Брана Воиновиќ“.

За режиските способности на Б. Воиновиќ, тој натаму вели: „Најдобро ме увери начинот како го режираше мојот „Авантурист пред врата“ кој е и технички и идејно многу компликуван. И сценската страна на режијата, како и внатрешната, се решени многу добро, како што не беа ни во Виена, ни во Рим каде „Авантуристот“ успешно се прикажуваше“.

Посетата на Скопје Беговиќ ја окарактеризира како првокласна сензација, како негов најдалечен пат на Ориентот. Спомениците, разното граѓанство, прекрасниот пејзаж, сето тоа оставило во него неизбришливи импресии.[41]

На 5 мај беше прикажана пиесата **„Без третиот“** чиј автор е исто така М. Беговиќ. Во неа се појавија, како гости, М. и Ј. Гец. Претставата спаѓаше меѓу најдобрите во сезоната.

Од 10—15 мај, во неколку наврати, во патетичниот „Зрински“ и во „Пожарот на страста“ гостуваше Јосиф Маричиќ од Загреб. „Тој без преголема патетика успешно прикажа контактна фигура на големиот Хрват, додека во „Пожарот на страста“ во снажни потези, зборуваше за една сложена судбина“.[42]

Театарот и оваа сезона ја заврши без дефицит. „Господа Глембаеви“ беа прикажани, на крајот на сезоната, со редок успех. Театарот штедеше на сите страни па и на авторските тантиеми. А странските писатели, во поголем број случаи, не подлежеле на законот за авторски хонорари.

На 22 март, по повод стогодишнината од смртта на Гете, беше прикажан неговиот „Фауст“.[43]

Овде можат да се споменат и оние пикантерии што беа надвор од сцената, но со кои се полнеа страниците на скопскиот и белградскиот печат. За актерката Љубица Драгиќ „Правда“ ја објави статијата „Исчезнувањето на примадоната на Скопскиот театар Љубица Драгиќ“, а потоа и нејзиниот одговор во кој таа вели: „Јас не исчезнав, туку отпатував... Тој навистина има жена и четири деца, но сметам дека не може тоа да биде причина така грубо да се нападне една незаштитена жена, па уште заради тоа да ѝ се загрозува животот и да се заканува со убиство...“. За овој случај се јави и управителот кој објасни дека главниот актер на оваа какофонија е инженерот Звонимир Стилиновиќ. За Љубица Драгиќ вели дека таа поднела оставка и дека истиот ден отпатувала.

Дописникот на весникот „Правда“ од Скопје Љ. Добричанин објави кратка забелешка за новоосновената опера во Скопје.[44] Од неа се гледа дека новоангажираните пејачи **Надежда Архипова, Николај Боронов и Стеван Писек** немаат никакви

41 Љ. Д., „Загребски писател г. Милан Беговиќ, „Правда“, 9. 2. 1932

42 П. М., „Јужни преглед“, Скопје, мај 1932

43 Ј. В., „Јужни преглед“, Скопје, јуни-јули 1932

44 Љ. Д., „Правда“, р. 89, Белград, 29 март 1932

ни пејачки ни актерски квалитети. На ова тврдење му одговори Јосиф Рајхеник, кој тврди дека и тројцата пејачи се од глас, т.е. афирмирани. Архипова и Боронов биле членови на Киевската опера, а пееле и во операта во Нови Сад. Тие како гости пееле во Белградската и Осиечката опера. Тој потсетува дека за нивните квалитети не може да одлучува еден човек, туку маса на луѓе што доаѓаат да ги слушаат и гледаат. Потоа вели дека Добричанин е студент кој не знае која нота лежи на петтата црта и кога ќе се земе дека операта за која пишува му е прва во животот, тогаш јасно се гледа и што пишува.

На претставата **„Фауст“** салонот беше преполн. Затоа белградска „Правда“ им препорачува на управителите на Театарот кои тврдат дека публиката ја привлекуваат само ефектните и популарните француски комедии, „Фауст“ да им послужи како деманти. Тој беше интерпретиран од Стеван Јовановиќ, кој личеше повеќе на некој рабин отколку на Фауст, додека М. Живановиќ, како Мефистофелес, беше многу колеблив.

За новоосновaната Скопска опера беше најново тоа што во неа беа ангажирани како постојани, два члена и една членка. Архипова беше колоратурен сопран; Николај Баронов — баритон, а Стефан Писек — тенор. М. Добричанин во „Правда“ вели дека пеењето на Архипова во **„Травијата“** потврди дека таа има пријатен глас и прилично смисла за нијанси на аријата, која сепак не успева да даде убедливи докази за својот артистички и уметнички талент. За тенорот Писек тој вели дека е без сила и без талент, а за Баронов — дека пее многу лежерно и без живост. Според него, Скопската опера не значеше никаква придобивка за уметничкиот живот на Скопје.[45]

Пред крајот на сезоната 1931—1932 се појави напис на Слободан П. Јовановиќ што недвосмислено беше поттикнат од работата на Театарот. Тој наведува дека Скопскиот театар има голема и возвишена задача на ширењето на националните идеи. Всушност, тука станува збор за избор на добар национален репертоар, со патриотски елементи, што многу тешко се составуваше. Наместо тоа, обично се земаат предвид национални пиеси со сомнителни литературни и сценски вредности, полни со лажна патриотска патетика и одбивно декламирање. Тој тврди дека за управители на театрите треба да доаѓаат луѓе кои не ќе прават компромис со својата уметничка совест. Но, Брана Воиновиќ како да е исклучок бидејќи правилно го разбрал духот и потребата на денешницата и нашол компромис и решение на проблемот. Меѓутоа, без оглед на тоа оваа сезона беше мешавина на недозреани уметнички творби што беа прилагодувани на барањата на широката публика. Сепак, изборот на домашните автори беше многу произволен и несреќен, оти истовременото ставање на еден Тодосиќ или Лазиќ со М. Беговиќ и П. Петровиќ, никако не го потврдува стручниот и литературниот вкус на одбирањето.

Управата на Театарот, во оваа сезона, се погрижи на широката публика да ѝ прикаже и неколку музички дела. Тука се мисли на комичните опери и оперети, какви беа „Карневалски свона“ — буфоопера, на која ѝ го избришале музичкиот текст и ја претвориле во оперета; „Ученикот-божјак“ и „Орфеј во пеколот“. А како прваци на операта и буфооперата тогаш се истакнаа Милена Петровиќ, Мери Оливиери, Жарко Котрошан и Реља Ѓуриќ.

Со Милена Петровиќ беше добиен нежен лирски сопран, чист и мелодиозен. Но, нејзе не ѝ достасуваше школа и техника, па сè она што беше добро и снажно во нејзиниот глас, пред сè беше плод на самоукост и природна обдареност. За Оливери се тврдеше дека има кристален и школуван сопран, со добра колоратура, ама само во високиот регистар, додека нискиот регистар ѝ бил многу слаб и безизразен. За тенорот Ѓуриќ се укажуваше дека појавува несигурност наспрот својата музикалност, додека за Котрошан, чиј глас беше преод од тенор во баритон, се вели дека неговите интерпретации се топли, но дека заради недостигот на музикалност тој губи такт и темпо, а поради тоа прибегнува и на ефекти. Битно е дека овој состав се очекуваше да ги удри темелите на Скопската опера. Но, иако во потполност не ги остварија ваквите очекувања, тие сепак добро и совесно ја изведуваа музиката на Верди, потпомогнати со засиленият оркестар под диригентство на Рајхеник. Надежда Архипова имаше многу пријатен и школуван глас, сигурен како во колоратурата исто така и во преодот во ниските регистри, што сведочи за една убава и завидна музичка култура. За разлика од неа за Писек и за Баронов се тврдеше дека се наоѓаат во декаденца и дека нивните гласови веќе немаат сугестивност и интензитет заради замореност и отсуство на чистина. Епизодните улоги во нив беа дадени осредно. Оркестарот под диригентство на Рајхеник беше на висина на својата задача, иако во извесни моменти го гушеше гласот на Писек, кој се губеше во јачината на оркестарот.

Во **„Фауст“** С. Јовановиќ, според критиката, не ги имаше разбрано своите мисли. Тој целиот беше во декламаторство и романтичен патос. Мефисто на Живановиќ малку разочара. Критиката не очекуваше од него некоја висока глума. Но, независно од тоа, таа беше вчудовидена од апсолутното неразбирање на она што требаше да го креира. Мефисто личеше на убаво облечен панаѓурски комедијант, кој својата глума ја маркираше со расфрлани движења. Иако одвреме-навреме тој даде и среќна интерпретација и го погоди нервот на улогата, тоа доаѓаше случајно и нагонски, тоа не беше плод на солидно актерско образование и култура. Оттаму неговите толкувања на Хамлет, Мефисто или Сирано беа безбојни и безживотни.

Мери Подхраски беше оценета како непосредна и талентирана актерка. Срдановиќка беше исто така оценета како актерка со талент. Актерите Цимиќ, П. Јовановиќ, Никачевиќ и Величковиќ беа солидни и способни. Другите беа сосем осредни и просечни, без некоја изразита црта. Режиите на Срдановиќ се движеа во границите на стариот конвенционален дух и се развиваа геометриски по еден секогаш ист план. Тој беше самоук во режирањето. На крајот од критиката се вели дека оваа сезона беше преполна со скитања и различни обиди, што често беа неуспешни, а понекогаш дури и ништожни. Но, сето тоа сепак не беше залудно, оти ги покажуваше патиштата по кои театрите не треба да одат во уметничкиот развиток“.[46]

„Травијата“ беше прикажана на 15 март, а „Мадам Батерфлај“ на 12 април. Насловната рола во „Мадам Батерфлај“ беше реализирана како чист лирски сопран. Баронов го пееше конзулот, а Мери Оливиери, како Сузуки, пријатно ја изненади критиката со обемноста на својот глас. Нејзиниот снажен драмски сопран повремено се прелеваше во пријатен мецосопран. Пееја и актерите Жарко Котрошан (тенор), Реља Ѓуриќ (баритон), Светолик Никачевиќ (бас) и Милена Петровиќ. Сите тие беа запазени со своите убави и култивирани гласови.[47]

---

45 Љ. Д., „Правда“, Белград, бр. 89, 29 март 1932

46 Слободан П. Јовановиќ: Алманах на сојузот на југословенските средношколски здруженија, Скопје 1932

47 Меломан, „Вардар“, Скопје, 8. 5. 1932

СЕЗОНА 1932/33

Оваа сезона во Театарот беше отворена на 1 септември 1932, со претставата „Без третиот“ од М. Беговиќ, а завршена на 29 јуни 1933 година со претставата „Зенифа“ од Арса Б. Петровиќ. Работата на Театарот започна во времето на усложнети економски услови, што природно се реперкуираше и врз стандардот на просечниот скопјанец. Тоа добро го почувствува и Театарот. Во исто време беа намалени платите на службениците. Оваа рестрикција особено ги погоди вработените во државните установи во Вардарска Бановина, бидејќи, покрај намалувањето на платите, нив им беше укинат и тнр. „македонски додаток“. Сето тоа придонесе да се почувствуваат последиците од една ваква состојба. Во тоа време на територијата на бановината театарот во целост ја реализираше „работата на културно-националната асимилација“, што се спроведуваше во духот на некакво југословенско единство и при што, според општото признание... „Театарот е еден од најмоќните инструменти во рацете на државата“.[48]

Инаку, во текот на сезоната беа прикажани следниве премиери:

а) од домашни писатели:

1) „Балканска царица“ од Никола I; 2) „Мистер Долар“ и 3) „Белград некогаш и сега“ од Б. Нушиќ; 4) „Домот на чорбаџијата Јован“ од М. Весниќ; 5) „Човекот сонува“ од В. Живоиновиќ-Масука; 6) „Госпоѓа Валевска“ од М. Беговиќ; 7) „Сестрата на Лека Капетанот“ од Мита Димитриевиќ; 8) „Автомат“ од Момчило Милошевиќ; 9) „Нечиста крв“ од Бора Станковиќ — Аритон Михајловиќ; 10) „Катинкините сништа“ од Тодор Манојловиќ и 11) „Зенифа“ од Арса Б. Петровиќ.

б) премиери на пиеси за деца:

12) „Долгиот, Мешлестиот и Видовитиот“; 13) „Волшебната свирка“ од Младен Широла; 14) „Чевларот и ѓаволот“ од Аугуст Шеноа и Младен Широла и 15) „Принцезата и овчарот“ од Павел Голија.

в) премиери на странски текстови:

16) „Господин министер“ од Маркс Енкен и Пјер Вебер; 17) „Дантоновата смрт“ од Георг Бихнер; 18) „Добрата самовила“ од Ференц Молнар; 19) „Жаклина“ од Саша Гитри; 20) „Разбојници“ од Фридрих Шилер; 21) „Дивата“ од Стефан Геци; 22) „Кнегињата од Багдад“ од Александар Дима-Синот; 23) „Елисавета од Англија“ од Фердинанд Брукнер; 24) „Свадбен пат“, 25) „Реквизиција на станови“, 26) „Недоразбирање“ од Франц Арнолд и Ернест Бах; 27) „Злосторство и казна“ од Ф. М. Достоевски; 28) „Вљубена жена“ од Жорж де Порто-Риш; 29) „Адвокат и рози“ од Јежи Шањовски;

г) пиеси одново подготвени како премиери:

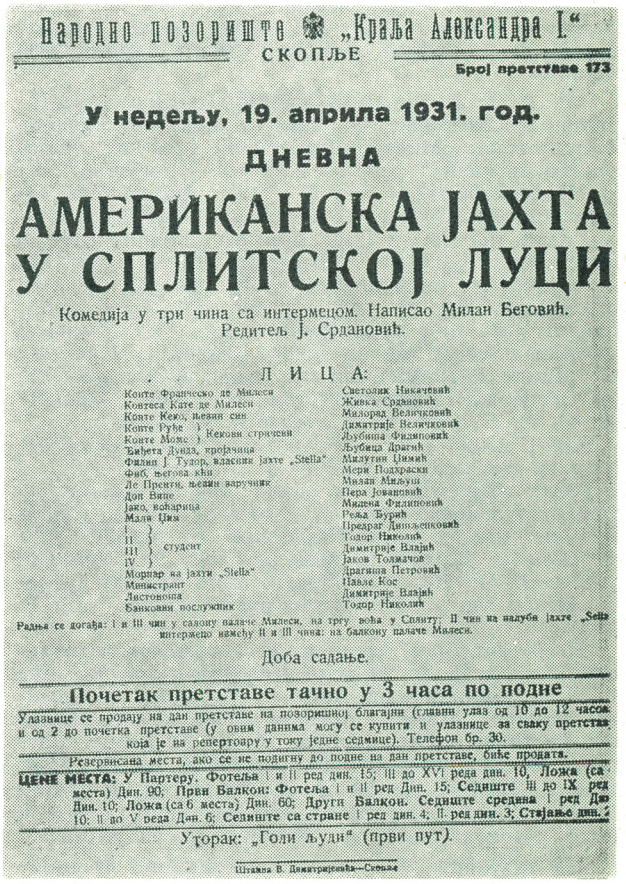
30) „Госпоѓата со сончоглед“ ;31) „Ана Каренина“ од Лав Толстој и 32) „Буридановото магаре“.

Покрај овие премиери, во текот на сезоната беа обновени уште 22 претстави од минатите сезони. Меѓу нив беа: „Господа Глембаеви“, „Пожар на страста“, „Коштана“, „Г-ѓа министерка“, „Квадратурата на кругот“, „Хамлет“, „Отело“, „Фауст“, „Сирано де Бержерак“, „Мамзел Нитуш“ и др.

Во текот на сезоната беа приредени и следниве 17 приредби:

Свечената вечер на Обласниот одбор на Јадранската стража во Скопје (на 30. 10. 1932); свечената вечер на Помошната женска секција на Фидак (на 11. 11); вокалниот концерт на Сојузното музичко друштво од Нови Сад (на 23. 11); вечерта на Словенските музички здруженија на руските жени „Мајка“ (на 1. 12); уметничкиот концерт на Скопското пејачко друштво „Мокрањац“ (на 8. 02. 1933); концертот на Трговската академија во Скопје (на 16. 02); литерарната конференција на Тодор Манојловиќ — приредена од Друштвото на пријателите на уметноста „Јефимија“ (на 19. 02); прославата на именденот на маршал Пилсудски — Коло на Полскојугословенската лига во Скопје (на 19. 03); предавањето на д-р Алексија Јелачиќ за Малата антанта и нејзиното значење во организацијата на Обласниот одбор на Аероклубот „Наша Крила“ — Југословенско-чехословачка лига во Скопје (на 26. 03); прославата на денот на Конституцијата на Полска-Коло на полско-југословенската лига во Скопје (на 7. 05); уметничкиот концерт на Ванда Верминска во организацијата на Друштвото на пријателите на уметноста „Јефимија“ (на 7. 05); гостувањето на А. Полевицка со трупата „Последна жртва“ од А. Н. Островски (на 9. 05); „Вера Мирцева“ од Л. Урванцова (на 10. 05); „Идиот“ (Настасија Филиповна) од Ф. М. Достоевски (на 11. 05); свеченото попладне на Француско-српското училиште во Скопје (на 25. 06); свечената концертна вечер на Радио а. д. Белград (на 1. 07);

Во текот на сезоната во Театарот гостуваа: **Мила Микиќ**, артистка од Народниот театар на Моравската Бановина од Ниш. Таа настапи како Мишлина во „Буридановото магаре“ на 2. 2. 1933 година. Со претставата „Дамата со камелии“ одр-



Народно позориште „Краља Александра I“
СКОПЉЕ
Број претставе 173

У недељу, 19. априла 1931. год.

ДНЕВНА

АМЕРИКАНСКА ЈАХТА У СПЛИТСКОЈ ЛУЦИ

Комедија у три чина са интермецом. Написао Милан Беговић.
Редитељ Ј. Срдановић.

Л И Ц А:

Конте Франческо ди Милеси — Светолик Никачевић
Контеса Кате де Милеси — Живка Срдановић
Конте Кенсо, њезин син — Милорад Величковић
Конте Рубе } — Димитрије Величковић
Конте Мопс } Кенсови стричеви — Љубиша Филиповић
Њихета Дуда, пријатељица — Љубица Драгић
Филип Ј. Тудор, власник јахте „Stella“ — Милутин Цвјић
фиф, његова жена — Мери Подрашки
Де Пренте, њезин вереник — Милан Милуш
Дон Вито — Пера Јовановић
Јако, вођарица — Мидена Филиповић
Мала Цица — Ружа Бурић
I } — Предраг Дивљенковић
II } — Тодор Николић
III } студент — Димитрије Влајић
IV } — Јаков Толмачов
Морнар на јахти „Stella“ — Драгиша Петровић
Министрант — Павле Кос
Листоноша — Димитрије Влајић
Банковни послужник — Тодор Николић

Радња се догађа: I и III чин у салону палате Милеси, на тргу вођа у Сплиту; II чин на палуби јахте „Stella“ интересно између II и III чина: на балкону палате Милеси.

Доба садање.

Почетак претставе тачно у 3 часа по подне

Удавнице се продају на дан претставе на позоришној благајни (главни улаз од 10 до 12 часова и од 2 до почетка претставе (у овим данима моју се купити и удавнице за сваку претставу која је на репертоару у току једне седмице). Телефон бр. 30.

Резервисана места, ако се не подигну до подне на дан претставе, биће продата.

ЦЕНЕ МЕСТА: У Партеру, Фотеља I и II ред дин. 15; III до XVI реда дин. 10, Ложа (са 6 места) Дин. 90; Први Балкон: Фотеља I и II ред Дин. 15; Седиште III до IX ред Дин. 10; Ложа (са 6 места) Дин. 60; Други Балкон. Седиште средина I ред Дин. 10; II до V реда Дин. 6; Седиште са стране I ред дин. 4; II ред дин. 3; Стајање дин. 2

Уторак: „Голи људи“ (први пут).

Штампа В. Димитријевића—Скопље

1931: „Американска јахта во сплитското присаниште“

[48] „Вардар“, Скопје, 26. 1. 1933

жа предавање за А. Дима-Синот д-р Никола Банашевиќ, професор на Универзитетот, на 8 март 1933 година. Со претставата „Фауст" предавање за Гете одржа д-р Перо Слиепчевиќ, професор на Универзитетот, на 15 март 1933 година. Со претставата „Хамлет" предавање за Хамлет одржа д-р П. Слиепчевиќ, на 22 април 1933 година.

На 7 март 1933 година **Стеван Јовановиќ** ја прослави 25-годишнината на работа со ролата Етиен Ферка во „Вљубената жена". По тој повод беше и одликуван со орденот „Св. Сава" од IV ред. На 6 септември 1932 година, во чест на роденденот на престолонаследникот Петар беше одржана претставата „Балканска царица". Оваа претстава беше прикажана и на 26 септември, а во спомен на влегувањето на српските војски во Скопје. На 30 октомври 1932 година беше организирана свечена вечер на III конгрес на Јадранската стража. Тогаш беше прикажана пиесата „Хеј, Словени". На 1 декември 1932 година во чест на обединувањето на Србите, Хрватите и Словенците беше прикажана бесплатна претстава за населението „Вител". На 17 декември, т.е. денот на раѓањето на кралот, за населението беше прикажана претставата „Коштана".

Од 1 до 30 април целиот ансамбл на Театарот замина на турнеја во **Битола.** Таму ги прикажа следниве претстави·

„Мистер Долар" (на 1 и 18 април); „Свадбен пат" (на 2 и 29); „Злосторство и казна" (на 2 и 23); „Сирано де Бержерак" (на 4 и 22); „Дамата со камелии" (на 7); „Хамлет" (на 8 и 27); „Недоразбирање" (на 9 и 20); „Фауст" (на 9 и 30); „Дивата" (на 16); „Балканска царица" (на 16); „Црвенокосата" (на 17); „Двете сирачки" (на 17); „Разбојници" (на 18); „Ана Каренина" (на 21); „Отело" (на 23); „Домот на чорбацијата Јован" (на 25); „Чевларот и ѓаволот" (на 28); „Волшебната свирка" (на 29); и „Господин министер" (на 30 април 1933 година).

Од 4 до 28 мај 1933 година Театарот престојуваше во **Лесковац.** Тој таму ги прикажа следниве претстави: „Мистер Долар" (на 4 и 14); „Злосторство и казна" (на 5) „Господа Глембаеви" (на 6); „Недоразбирање" (на 7 и 17); „Балканска царица" (на 7); „Сирано де Бержерак" (на 9); „Свадбен пат" (на 10 и 12); „Долгиот, Мешлестиот и Видовитиот" (на 11); „Топаз" (на 11); „Отело" (на 12); „Домот на чорбацијата Јован" (на 13); „Дамата со камелии" (на 14); „Фауст" (на 16); „Чевларот и ѓаволот" (на 18); „Разбојници" (на 18); „Белград некогаш и сега" (на 19 и 28); „Преку мртви" (на 20); „Двете сирачки" (на 21); „Ана Каренина" (на 23); „Господин министер" (на 25 и 28); „Хамлет" (на 26) и „Катинкините сништа" (на 27 мај).

Од 1 до 15 јуни Театарот гостуваше во **Ниш.** Таму ги прикажа: „Сирано де Бержерак" (на 1 и 11 јуни); „Злосторство и казна" (на 3); „Домот на чорбацијата Јован" (на 4); „Хамлет" (на 4); „Двете сирачки" (на 5); „Ана Каренина" на (на 5); „Фауст" (на 6); „Дамата со камелии" (на 8); „Господин министер" (на 10); „Свадбениот пат" (на 13); „Преку мртви" (на 13 и „Катинкините сништа" (на 15 јуни).

Помалиот број членови на ансамблот (единаесетмина), од 18 до 29 јуни со „Вител" од В. Јанковиќ и „Зенифа" од Арса Б. Петровиќ го посетија **Тетово** („Вител" на 18 и „Зенифа" на 19 јуни); **Гостивар** („Зенифа" на 20 јуни); **Дебар** („Зенифа" на 21 јуни); **Струга** („Зенифа" на 22 јуни); **Охрид** („Вител" на 23 и „Зенифа" на 24 јуни); **Прилеп** („Вител" на 26 и „Зенифа" на 27 јуни) и **Велес** („Вител" на 28 и „Зенифа" на 29 јуни).

На турнејата беа прикажани вкупно 80 претстави со 28 разни пиеси, а во Скопје беа прикажани 114 вечерни претстави, 33 дневни и 16 дневни пиеси за деца, додека на турнејата по Вардарска Бановина и Ниш беа дадени 33 вечерни претстави и 16 дневни за деца. Во ист период во Скопје беа одржани 17 концерти и приредби или вкупно 243 претстави или 260 сметано заедно со концертите и приредбите.[49]

Во оваа сезона режиите беа на д-р Бранислав Воиновиќ, Јован Гец и Јосиф Срдановиќ, додека пиесите за деца ги режираше Живоин Петровиќ — лекторот. Диригент на Театарот во овој период беше Јосип Рајхениќ.

Актерскиот ансамбл во оваа сезона го сочинуваа: Мила Гец, Мила Ерцеговиќ, Надежда Замфировиќ, Драга Илиќ, Мери Оливиери, Милена Петровиќ (до 31. 12. 1932), Мери Подхраски, Ружица Радосављевиќ, Сава Северова (до 31. 12. 1932), Соња Сирекова, Живка Срдановиќ и Добрила Цимиќ, потоа Павле Богатинчевиќ, Милорад Величковиќ, Јован Гец, Реља Ѓуриќ, Миливое Живановиќ, Лазар Јовановиќ, Пера Јовановиќ, Стево Јовановиќ, Жарко Котрошан, Светолик Никачевиќ, Тодор Николиќ (Тодор Николовски), Драгиша Петровиќ, Живоин Петровиќ, Јосиф Срдановиќ, Бојан Ступица (до 31. 12. 1932) и Милутин Цимиќ. Суфлер во ова време беше Бранко Басариќ.

Постојани фигуранти беа: Јелена Илиќ, Милица Јовановиќ, Павла Кос и Стана Петровиќ, како и Димитрие Влаиќ и Предраг Дишленковиќ.

Дотацијата за 1932/33 година изнесуваше:	
државна	650.000,00
бановинска за Скопје	300.000,00
бановинска за турнеја	100.000,00
општинска	35.000,00
Вкупно	1.085.000,00

Приходите во 1932/33 година изнесуваа:	
приходите од претставите	456.068,00
Тантиемите за авторите	36.502,25
Централниот пензиски фонд	44.423,00
Вкупно	536.994,43

На 6 септември 1932 година на роденденот на престолонаследникот беше прикажана премиерата **„Балканска царица"** од Никола I. Режисер на претставата беше Јован Гец, кој доверената работа ја завршил коректно. Мила Гец како Даница, имаше полно искрени моменти како секоја добра актерка. Со тоа ѝ препорачува да не говори стихови додека не се ослободи од органските недостатоци при изговорот на некои согласки. Покрај секогаш одличниот Пера Јовановиќ, критиката посебно го споменува младиот С. Никачевиќ како Станко Црноевиќ.

На 13 септември 1932 година беше одржана премиерата на **„Мистер Долар".** Ансамблот одлично ги интерпретира Нушиќевите личности, репродуцирајќи ги речиси фотографски на сцената онакви какви што ги среќаваме често на улиците. Ј. Гец успеал претставата да ја направи добра. Во мала рола настапила и С. Северова. Таа се одликуваше со исклучива елеганција.

На 20 септември 1932 година беше прикажана **„Ана Каренина"** што ја играше **Сава Северова.** Таа имаше пријатен орган и допадлива појава. Со неа Театарот доби талентирана актерка. Но, критиката сметаше дека таа сеуште беше далеку од можноста да игра рола од типот на А. Каренина. Нејзе ѝ недостасувала рутина во движењето на сцената, потоа коректна дикција, како и

[49] „Народно позориште", Преглед на сезоната 1932/33, Скопје 1933

услови за психолошко нијансирање на компликуваниот живот на оваа рола. Живановиќ како Вронски во почетокот не одговараше на својата задача, но затоа во вториот дел, тој постигна целосен успех. Ист бил случајот и со Цимиќ како Алексеј Каренин. С. Јовановиќ и М. Величковиќ прикажаа ретко убави креации. Кити на С. Сирекова и карикираниот Ловин на Б. Ступица, немаа врска со романот.

Петар Митропан во „Јужни преглед" со избрани зборови ја оспорува режијата на „Ана Каренина", но сепак вели дека Б. Ступица има полно естетски вкус и услови со време да стане добар режисер и дека ќе ни даде изградени образоци на сценска интерпретација".

Но, наспроти него, критичарот на весникот „Вардар" Велимир Парлиќ за оваа претстава вели: „Во Скопје ја режираше „Ана Каренина" Бојан Ступица. Неговата режија за Скопскиот народен театар значеше еден настан. Младиот режисер, чија очигледна желба беше, со својата режија да ги изнесе своите модернистички сфаќања на драмската уметност ни даде режија која значеше полн успех на неговиот труд и на неговиот искрен напор. Неговата инсценација на „Ана Каренина" е една од најубавите драмски работи која за овие 2—3 години сме ја виделе во Скопскиот народен театар. Ступица навистина ја постави сцената со умеење и тоа беше пријатна новост која остави многу симпатичен впечаток".[50]

„Господин министер" располагаше со галската духовитост. Неговата оперетско-водвилска содржина немаше врска со литературата. Но, нејзината драматуршка рамка беше карактеристика на добро дело. Таа беше поставена со потребната леснотија, со многу живо темпо. Во центарот на вниманието и во оваа прилика беа Д. Цимиќ и М. Ерцеговиќ".[51]

„Домот на чорбаџијата Јован" беше трагикомедија од Радослав Весниќ. Тој беше автор на 3 пиеси. Тие сите доживеаја праизведба во Скопје. Б. Воиновиќ ја режира оваа пиеса педантно, а актерите, со полна фантазија, дадоа маркантни ликови. Општо земено, претставата беше прикажана со несомнен успех, според мнението на критиката.

„Дантоновата смрт", исто така, ја режираше Б. Ступица. Тоа беше и последна негова режија во Скопје. Тој на среде сезона, заедно со Сава Северова, го напушти градот. Несекојдневниот пристап кон режијата, нејзината неконвенционалност и револуционерност, сосема разбирливо ги разбрануваа духовите. Тоа исто го правеше и неговата сценографија. Од тие причини П. Митропан укажува дека Ступица посветува поголемо внимание „на ситуациите и ефектите од декоративно-техничка природа",[52] одошто на глумата. За оваа режија Велимир Парлиќ имаше поинакво мислење. Тој пишува: „Пиесата во режија на Б. Ступица, е толкувана многу сугестивно. Ступица и овој пат ги покажува оние добри особини кои имавме прилика да ги забележиме во неговата режија и инсценација на „Ана Каренина".[53]

Тука е битно да се истакне дека Ступица, во својата 22-ра година од животот, ја започнал борбата за надминување на стереотипните рамки, спомени, шеми и концепти. Практично, тој започнал да ги урива рамките на застарените концепти.

„Госпоѓата со сончоглед", т.е. триптихонот од Иво Воиновиќ, коректно го имаше режирано Ј. Гец. Тоа тој го направи со многу успешна техничка инсценација, особено во I и III чин. Во пиесата М. Ерцеговиќ за првпат настапи во рола каква дотогаш не играла. Таа имаше постигнато успех со толкување на лесни жени, кокети. Оттаму, ѝ се сугерираше дека во нејзин интерес е да продолжи со такви роли, иако критиката констатира дека истата рола, со повеќе интелигентни нијанси, но и со поголема усиленост, ја игра Сава Северова.

Пиесата **„Човекот сонува"** беше прикажана 5 години порано во Белград каде мислењата беа поделени. Таа во Скопје доживува целосен и оправдан успех, што веројатно беше постигнато со извесното скратување на текстот. Артистката Димиќ во улогата на Јелена имаше создадено една од своите најуспешни креации. Инвентивната режија на Б. Воиновиќ ја исполни психолошката и филозофската основа на пиесата низ разни збиднувања. Затоа таа влезе во листата на оние пиеси, што од година во година се репризираат со успех на скопската сцена.[54]

„Добрата самовила", „Лилиом" и „Играта во замокот" (сите од Ф. Молнар) беа играни со редок успех на скопската сцена. Во нив се среќава жив дијалог полн со духовитост. Ј. Гец, како режисер, покажувајќи ги во стил на лесни, конзервативни комедии и со соодветна поделба на ролите, во потполност успеаја. Не помал успех доживеаја и учесниците П. Јовановиќ, Ј. Срдановиќ, М. Величковиќ, П. Богатичевиќ и М. Гец.

„Жаклина" пиеса, односно драматизација од Саша Гитри (во три чина), дотогаш не беше прикажувана во Скопје. Инаку, Саша Гитри имаше напишано многу комедии. Тој сите нив ги играше со својот театар, во кој беше и директор (исклучок се неколку што беа отстапени на „Комеди Франсез"). Во пиесата се среќаваат психолошки суптилности, оригиналниот и чуден живот на Арман Бертон, од кој се плашат сите штом ќе разберат за неговите злостори и суровост. Овие негови патолошки карактеристики се оправдуваат со наследни оптоварувања. Ј. Гец, во главната рола беше далеку од полн успех. Па, сепак, „Жаклина" беше оценета како пријатна претстава.

„Госпоѓата Валевска" Беговиќ ја напишал како момче од 20 години. За оваа претстава беше искористено сето богатство на декорот и реквизитите со кои располагаше Театарот. Критиката сметаше дека режијата на Ј. Гец ги имаше запоставено личностите. Оттаму текстот излегуваше гол, а во играта многу моменти беа изнасилени. Му недостасуваше поголемо разбирање на психологијата што е во тесна врска со глумата и без која не може да се замисли режијата на вакви пиеси. Тој само така ќе можеше да го насети ефективниот живот на психата. Отсуството на оваа култура кај режисерот, според критиката, се почувствува и во играта кај Мила Гец (во насловната рола) на многу места. Таа им недостасуваше и на Р. Ѓуриќ и М. Живановиќ.

Во пиесата **„Разбојници"** реалистичката глума на актерите во многу ја ублажи романтичната фабула. Ова особено важеше за Величковиќ (Ф. Мар) и М. Цимиќ (Максимилијан), наспроти тоа што не беа избледени спомените од првата интерпретација на „Разбојници" прикажана во поромантичарски дух. Отсуствуваше продлабочувањето на психолошките моменти во режијата на Ј. Гец. Според критиката, претставата не ги имаше искористено сите актерски можности на Театарот.[55]

„Сестрата на Лека капетанот", според жанрот, се сметаше за херојска пиеса. Но, нејзината содржина не беше распоредена по барањата на сценскиот интерес. И покрај сите авантури на една

---

50 „Вардар", Скопје, 25. 9. 1932
51 „Јужни преглед", Скопје, август-септември 1932
52 „Јужни преглед", бр. 10, Скопје
53 „Вардар", Скопје, 16. 10. 1932
54 „Јужни преглед", Скопје, октомври 1932
55 Театарска хроника, „Јужни преглед", Скопје, ноември 1932

лесна херојска комедија, сепак публиката ги прима за свои Марко, Милош и Реља. За успехот на триото Марко Крале, Милош Обилиќ и Реља Крилатица, имаа заслуга артистите Ј. Гец, С. Никачевиќ и М. Живановиќ. Режијата на Ј. Гец ги имаше добро поставено ситуациите и сета техничка страна, додека карактеризацијата на некои личности, не смеела да оди во гротеска.

„Кнегињата од Багдад" е добар, познат, испробан текст на афирмиран автор. Оттаму управата на Театарот со добра ориентација кон романтиката, која сеуште има своја публика и во најкултурните земји, не случајно ја вклучи во репертоарот. Мери Подхраски тогаш за првпат настапи и веројатно затоа во нејзината игра се чувствуваше отсуство на интуитивност и спонтана игра, што инаку беше, нејзина карактеристика. Актерите Живановиќ, Величковиќ, С. Јовановиќ, П. Богатинчевиќ, Л. Јовановиќ, С. Никачевиќ, заедно со Ј. Срдановиќ, многу придонесоа за успехот на оваа интересна и ефектна драма.

Во **„Елисавета Англиска"** се говори за љубовта на 60-годишната англиска кралица и 20-годишниот гроф од Есекс Брукнер. Авторот го искористил настанот за сиже на романтична драма, што е компонирана реалистично со модернистички приоди. Ј. Гец во режијата на оваа пиеса направи поголеми пропусти одошто во режиите на „Г-ѓа Валевска", „Разбојници" и др. Можеби заради брзината во работата нему му недостасуваше психолошката разработеност на текстот, карактеризацијата на личностите и сл. А тоа придонесе и актерите да не бидат добри. Сепак, Гец успешно ја имаше решено техничката инсценација, а поради што одлично се вршеа брзи промени на 12-те слики.

Белградска „Правда" тогаш пишуваше: „Режисерот Ј. Гец, како што изгледа, бил далеку од можностите да најде правилно решение. Тој на целата работа ѝ дава мртов штимунг и со тоа сите сцени ги лишил од потребната динамика и животен нерв. А како и пиесата е сама од себе долга (12 слики), ваквиот начин на прикажување направи публиката што подолго гледаше, толку повеќе да запаѓа во досада. Таа бескрвност и монотонија се општи одлики на режиите на Ј. Гец. А тоа е мана што не може да му се прости на ниеден режисер во Народниот театар во град со 70.000 жители".

Лошо беше извршена и поделбата на ролите, што не водела сметка за „глумачкиот жанр". Со колку неразбирање се одело во таа поделба најкарактеристичен пример е со ролата на Есекс, што му беше доверена на лекторот Живоин Петровиќ. Тој е млад, човек со диплома на Филозофски факултет. Но, тоа во никој случај не требаше да биде причина да му се доверуваат и некои актерски предности. Меѓутоа, од почетокот на оваа сезона (тој тогаш беше поставен за лектор) често се појавува на скопската сцена и редовно ги промашува улогите. Поводот за кој му се даваат тие роли, се смета создадената фама дека тој „располага со добра дикција", а колку таа причина е недоволна најдобро сведочи фактот дека од добра дикција до добра глума — е големо растојание, — зборува критичарот и продолжува: „Како Есекс, Петровиќ беше само актер-рецитатор и ништо повеќе. А познато е дека грофот од Есекс бил еден „шут витез" — љубовник".[56]

Во врска со ова Живоин Петровиќ испрати до „Правда" текст во кој тврди дека Добричанин добро го познава како школски другар, кој уште оттогаш беше неопределен и непостојан. Тој за него вели дека може она што денес го фали утре да го напаѓа, и констатира дека во секој случај за Театарот знае малку, бидејќи Скопскиот театар му е прв што го гледа; па затоа е многу далеку од театарот. „Ако мојата игра" — пишува Петровиќ — „не вреди, ако морално и материјално ја упропастила пиесата, нормално е повеќе никогаш да не заиграм. Ми се префрла дека сум ѝ пречел на г-ѓа Срдановиќ во улогата на Елисавета и дека сум ги убил сите убави впечатоци за нејзината игра... Есекс со Елисавета има сè на сè 3 сцени, а во целата пиеса има 4 пати повеќе сцени".[57]

На ова повторно се јавува Добричанин со свој одговор. Тој вели, дека Петровиќ, сака да ја омаловажи неговата работа и себе си да се прикаже како „некаква театарска величнина, некаков стручњак и лице кое ги знае патиштата по кои се доаѓа до уметнички дела. По овие проблеми со него не мислам да се впуштам во дискусија иако тој „живее и работи" во театар... Сакам да кажам, дека мојот суд за него како Есекс беше далеку поблаг отколку што требаше да биде, од причини што не може актерскиот почетник-статист Петровиќ да се третира како важна театарска личност. Јас, всушност, ја критикував управата што му доделила улога при постоење на толку актери... И затоа она што се однесува специјално за него, е преблаго, спрема она, што неговата „игра" навистина заслужила. Меѓутоа, Петровиќ тоа не го прими со благодарност, туку со својата „уметничка" суета се најде навреден. Преку суд ја испрати „исправката", во која не побива ни едно мое тврдење. Тој во таа „исправка" нанижа стотина шупливи фрази, со кои се славеше себеси на еден доста прозирен начин, со поза на „супериорност" и тон на вродена снисходливост и наместеност".[58]

За оваа премиера весникот „Вардар" објави критика потпишана од **„Случаен"**. Овој автор за неа вели „Да минееме сега на режиата. Неа ја водеше Гец. Тој направи сè што можеше и оваа работа да ја направи пристапна, жива и лесна. Нему мора да му се оддаде признание, дека во поглед на декорот, костимите, играта, изговорот, дал на скопската сцена многу. Ние не го делиме мислењето на оние што ја потценуваат скопската сцена. Напротив, ние на таа позорница гледаме една установа, која прави големи културни напори и која ги остварува на еден многу сериозен начин. На Есекс на г. Петровиќ му пожелуваме повеќе живот, помажевна дикција, поприродна и поотсечна. И бидејќи дикцијата не е сè, повеќе движење, повеќе младинска леснотија. Млад човек со убаво образование и фина интелигенција, тој ги работи и студира улогите со кои излегува пред публиката; ние заради таа совесност му претскажуваме најдобра уметничка иднина".[59]

„Свадбениот пат" е комедија во 3 чина од Арнолд Франц и Ернест Бах. Тоа беше позната „фирма" која лиферуваше лакрдии на големо за сцените на периферијата не само во Германија, туку и надвор од неа, на оние што им се допаѓаа оперетско-водвилските бурлески, недуховитите копии на познати комични ситуации. Пиесата дојде во Скопје во големата криза и, судејќи по премиерата, стигнала во вистинскиот час. Инаку, комедијата беше играна живо и со добра поделба. Л. Јовановиќ во оваа пиеса нашол одлично милје за своите актерски инстинкти.

Во текот на сезоната Театарот воведе претстави за деца, што ги режираше секој четврток Ж. Петровиќ. Сè поголемата посетеност на овие претстави сведочеше дека тие беа прифатени со општо одобрување.[60]

---

56 М. Добричанин, „Правда", бр. 364, Белград 29. 12. 1932

57 Живоин Петровиќ, „Правда", Белград 26. 03. 1933

58 Љуб. М. Добричанин, „Правда", Белград 5. 04. 1933

59 „Вардар", Скопје

60 „Јужни преглед", бр. 1, Скопје 1933

Во подолгиот напис **„Можностите на уметничката работа во Народниот театар во Скопје“** управителот Брана Воиновиќ се обиде да ги оправда причините за брзото спремање на премиерите. Според бројот на театарската публика, тој сметаше дека премиерата би можела да се прикажува 4 до 6 пати со релативно добра посета. Јасно е дека другите 14 до 16, колку што би требало да има претстави во месецот, би биле празни. Потоа, кога ќе се земе дека со дотацијата не се покриваат издатоците на Театарот, што изнесуваат и по 100.000 динари месечно, тогаш е јасно дека не беше сеедно колку приход носи секоја претстава и колку долго таа ќе се спрема. Театарот е мерило не само на културно-уметничките, туку и на материјалните можности на средината во која работи. Голем уметнички театар не може да постои во мало место. Според него, без дотација на државата, ниеден театар не може да опстане. Потоа тој наведува пример со Атина каде во 1929 година имало само приватни театри. Тој лично ја гледал претставата кај познатата актерка Марика Котопули, што ја водела најдобрата грчка трупа. Но, сцената, на која настапуваа беше ниска, тесна, без било каква електрична инсталација, со ефтин и ни малку уметнички декор, одвоена од публиката со материјали што лесно се туткаат. Салонот за публика беше бетониран, испукан, со многу дупки. Седиштата беа од обично дрво, а штом Воиновиќ седнал, келнерот го прашал што пие. Во оваа прилика тој го гледал баналниот водвиљ „Љубена глупава мамо!“

Кога Скопскиот театар би работел поинаку приходот и посетата би биле помали, а актерите би биле помалку. Тоа ќе ориентираше да се бараат пиеси со помалку лица, а тие се главно модерни и публиката многу не ги сака. Затоа Воиновиќ истакнуваше дека е потребно да продолжат со ваква работа, т.е. да имаат секоја седмица премиера. Прва задача му беше претставите да бидат добро посетени, оти театар без публика тој го сметаше за непотребна општествена установа.

Во спротивно, според него, во Скопје би требало да постои студио, што би прикажувало 2 примиери годишно со 20 претстави. Но, за оваа дејност нема ни кадрови ни средства.

Оттаму тој театарот го сметаше за огледало, широк израз на средината, на нејзината културна и економска моќ. Уметничкиот театар, со сите гранки го сметаше за врв на развитокот на уметничките дострели на една нација. Случајот со првото гостување на Московскиот художествен театар вон од границите на Русија во Европа и Америка, најдобро зборува за тоа. Тогаш културниот свет беше воодушевен од претставите што ги виде. Тие до тогаш мислеа дека Русија е примитивна земја. Но, потоа, наеднаш угледот на Русија порасна во светот. Оттогаш започнаа да ги ценат сите дејности од култура до наука, стопанство, трговија итн. Таа потоа особено стекна финансиска доверба на Америка, што ѝ даде огромни кредити. Воиновиќ тврдеше дека и Југославија има неколку актери способни за најголеми остварувања, ама се многу малку за да можат да пополнат уметнички театар. Кај голем број луѓе — вели тој — театарот е кука за забава и често се потсмеваат со него. Тоа негативно делува и на театарските луѓе, меѓу кои се и оние протагонисти на нашите први театри кои со очите знаат да разговараат со публиката. Поради тоа, многумина започнаа да бараат инспирации за своето творештво во алкохолот.

Колку несериозно се сфаќа театарот кај нас — вели Воиновиќ — живо сведоштво се дневните весници и списанија. Во нив се среќаваат потценувачки ставови на сите позначајни напори на театрите. Написите ги пишуваат луѓе кои себе си се сметаат за стручно упатени во сите специјални проблеми, па и во театарската уметност, која може без последици да се напаѓа и клевети. Кога пишувачите на тие текстови за театарот би требало да полагаат стручен испит, малкумина би го положиле, вели Воиновиќ.

Натаму Б. Воиновиќ се прашува дали после сето што го изнесе може да се смета дека е лишена од уметнички атрибути работата околу спремањето на една пиеса, сценски не многу компликувана, со девет проби? А потоа додава дека е познато дека Антоан со помал број денови ги спремал претставите. Слободниот театар во Париз, вели тој, со пиесата **„Керката Елиза“** од Е. де Гонкур беше спремана со помалку проби, а доживува триумф како уметнички настан. Директорот на виенскиот **„Бургтеатер“** Лаубе, кој цели 20 години се наоѓа на таа должност, во своето познато дело „Северногерманскиот театар“ вели дека пиесите со голем број лица ги спремал од 8—10 дни, а полесните со 6—8 проби.

Народно позориште „Краља Александра I“
СКОПЉЕ

ЈЕФИМИЈА

ДРУШТВО ПРИЈАТЕЉА УМЕТНОСТИ
ВАРДАРСКЕ БАНОВИНЕ

ПРИРЕЂУЈЕ

У суботу, 19 марта 1932 год.

ГЕТЕОВО ВЕЧЕ

ПОВОДОМ СТОГОДИШЊИЦЕ СМРТИ

Програм:

1) Д-р Перо Слијепчевић: „Гетеов живот у делима“.
2) Аница Савић-Ребац: „Гете и антички свет“
3) Д-р Душан Недељковић: „Гете и природа“.

ОДМОР

За време одмора пројекције слика из Гетеова живота.

4) Живојин Петровић рецитује неколико Гетеових песама.
5) Д-р Првош Сланкаменац: „Гете васпитач“
6) Д-р Никола Банашевић: „Гете и Французи“.
7) Д-р Миливој Павловић: „Гете и наше народне песме“.

УЛАЗ БЕСПЛАТАН

Почетак тачно у 5 часова поподне

Недеља: дневна „Васкрсење“, вечерња „Дериште“.

1932: Вечер на Гете

Нема сомнение дека со поголем број проби се обработуваат повеќе детали и дека се прави посуптилна анализа, дека се зацврстуваат ситуациите, гестовите, најсоодветниот ритам на акцијата, темпото на конверзацијата итн. итн. Меѓутоа, кога тоа не е можно, тогаш методите на работата се прилагодуваат спрема можностите, истакнува Воиновиќ. Тој вели дека само едноставните претстави можат да се спремат за 9 дни, а за претставите како **„Хамлет“, „Сирано“** и други, е потребно многу повеќе време. Не постоеше ни еден театар кај нас, кој своите претстави ги спремаше со 100 и повеќе проби, а под тој број тешко се постигнуваше висок уметнички стил на претставата. Затоа, подвлекува Воиновиќ, Скопскиот театар би можел така да работи кога комплетно би се дотирал. Претставите би биле бесплатни, со што би се зголемил

бројот на посетителите. Ако би се усвоило ваквото гледиште, театарот би бил директно и моќно оружје на државата.[51]

Дел од сезоната, а особено во текот на декември и јануари, минал доста монотоно. Тогаш не беа бележани некои подлабоки инвенции или творечки дострели. Дејноста беше коректна, без екстремни паѓања, но и без полет и сила. Содржината на тоа секојдневие ја правеа главно **„Ивковата слава"** и **„Лесковчанец во Париз"**.

„Комедија со бисер" беше гостинка со краток век на сцената. Таа не беше убаво примена од „широките маси". Затоа после првата реприза беше симната од репертоар и тоа без вина на артистите, режисерот и управата, туку по „вкусот" на чаршијата.

По доаѓањето на П. Петровиќ-Пецијa во Скопје, повторно оживеа старата симпатија кон неговите дела. Така, на 17 јануари беа прикажани 4 негови едночинки. Тие беа интересни и експресивни, но истовремено и драмски примитивни, скици во крупни драмски потези, сирови и богати. И во нив главно се зборува за индивидуалните судири. Љубовта во нив е како разурнувачка, со трагична сила. Во неа се сретнува атмосфера на душевен мрак, тешки сомневања, злостори и страв (особено во „Стојанада"). Режијата во нив ги истакна главните моменти и тенденции, а играта ги дава животот и конкретните форми на замислите на авторот. Но, исцрпното предавање на Коста Дошен, професор и началник на Просветното одделение, фрли поголема светлост на делото на Пецијa и прикажаните едночинки.

Во пиесата **„Преку мртвите"**, покрај убаво фиксираните карактери на белградскиот свет, на бизнисот, се наѕира и една длабока морална, филозофска концепција за патиштата и средствата со кои човек доаѓа до лично богатство. Режијата беше успешна, блиску до вистинскиот живот. Декорот за неа беше успешен, освен во II слика која воопшто, беше послаба и покрај топлиот искрен тон на Н. Замфировиќ. Ликот на Јаков лесно и убаво го играше П. Јовановиќ. Улогата на Стеван, кој во себе имаше страственост на Феѓа и мисловност на Хамлет, среќно ја имаше совладано М. Живановиќ.

Во оваа сезона наместо „художествениците", во Скопје пристигна **Рускиот театар** со Павлов и Греч на чело. Тие настапија со познатиот репертоар, од поранешното гостување, и со два нови текста **„Бела гарда"** од М. Булгаков и **„Русија на талкање"** од Волкенштајн. Во првата пиеса дејствието беше поместено во 1918 година во време на Великата октомвриска револуција, а во другата во меѓусебната борба на кнезовите во средновековна Русија. И во двете беше сликана внатрешната војна, со сите нејзини психолошки последици. Два настани за кои се бара вистински одговор, а кои се по хронологија далечни, но психолошки споени.

Во „Бела гарда" главно е прикажана **„вистинската трагедија"** во која се нашол офицерскиот кор. Оттаму режисерот оправдано го подвлекол моментот на залезот. Во овој настап во групата дебитираше новата актерка Жданова.

Пиесата „Русија на талкање" не оставаше некој определен позитивен впечаток. Низата нестилизирани скици на темата за религиозните барања на рускиот народ, за неговата немирна душа, во неа се илустрирани како страсна желба за правда во крвавата епоха на меѓусебните борби. Актерите во таквите рамки, не можеа најдобро да се снајдат, па затоа пиесата беше водена со издигнат афектиран тон, дури со нота на хистерија. Сите лоши особини, како и недостатоците на режијата, убаво се гледаа во играта која далеку отскокнуваше од утврдените нивоа на групата.[52]

Со **„Реквизиција на станови"** беше прикажана празна комедија, што се третираше како дело без литературни вредности. Скопје заради тоа, што има околу 5.000 лица кои редовно го посетуваат Театарот, обврзува репертоарот да биде што разновиден, т.е. да опфаќа дела од класичните антички трагедии па сè до најмодерните драми и комедии.

„Буридановото магаре" се играше во Скопје како премиера и пред десетина години. Во повторното прикажување успешната креација на С. Јовановиќ ќе беше подобра ако тој посветеше поголемо внимание на изговорот, бидејќи му се случуваше да не ги изговори сите слогови, па не се разбираше смислата на зборот, а понекогаш и на целата реченица. Инаку, главната рола ја толкуваше П. Богатинчевиќ, кој настапи повеќе заради експеримент. Тој во Театарот беше веќе 3 години и во тоа време прогресираше во рамки што изненадуваат. Но, независно од тоа, тој не беше во можност да ја реализира улогата со квалитетот на Жорж де Булен. Критиката забележа дека во режијата на Ј. Срдановиќ недостасуваа психолошки финеси. Заради тоа, оваа одлична комедија, полна со атмосфера на „отмен дух", беше прикажана со малку вкус и рутина на стариот театар.

Пиесата **„Злосторство и казна"** како драматизација не беше лоша, а колективната игра при нејзината реализација беше изедначена до мерка што ги надминуваше вообичаените. Милорад Величковиќ со својата искреност, сценското соживување со психата на неурамнотежениот Расколников сугестивно ја реализира оваа обемна и ни малку лесна рола. Актерски посложена, со суптилни нијанси на еден зајадлив, скептичен, па сепак во основа чесен карактер беше Порфирие, што го толкуваше М. Живановиќ. Неговата игра претставуваше збир на талент, интелигенција и работа. Мери Подхраски како Соња Мармеладова располагаше со многу финеси на една нежна душа, што уметнички ја реализира на сцената. Сите други актери, со многу креативни способности, ги оживотворија ролите. Техничката инсценација на сценографот А. Топорнин, беше прикажана во современа форма, реалистички. Успешни беа и маските, а осветлението придонесе делото, во режија на Б. Воиновиќ, да постигне еден од ретките резултати на сцената на Скопскиот театар.[63]

„Автомат" беше комедија во 3 чина од М. Милошевиќ, кого скопската публика го познава по минатогодишната премиера на неговиот „Јубилеј". За содржината на ова дело критиката вели дека авторот од непојмливи причини бега од сопствената средина и луѓе, така што оваа национална драма не можеше да ја заинтересира својата средина, а уште помалку туѓата. Секоја појава на Мери Подхраски („Грофица") беше следена со внимание. Неизината обработка на „руско-српскиот" јазик, во најмалите поединости, спаѓаше во редот на минуциозно моделирани роли, со метод на сериозна работа. Декорот беше стилизиран, а режијата на Ј. Гец со ништо не попречи на скромните замисли на авторот.

Пиесата **„Нечиста крв"**, по романот на Б. Станковиќ, а во драматизација на Аритон Михајловиќ, беше прилично добра. За негова посериозна грешка критиката го смета говорот, бидејќи лицата час зборуваат во дијалект, час на литературен јазик. Секако дека требаше насекаде да се задржи или литературниот јазик или врањанскиот дијалект. Играта на актерите, посебно на главните, беше добра. Ј. Гец (Марко) во IV слика на свадбата, во моменти, во целост владееше со гледалиштето. Ин-

61 Д-р Брана Воиновиќ: „Уметничката работа на театарот во Скопје во 1933", „Јужни преглед", Скопје јануари 1933

62 П. М., „Јужни преглед", Скопје, февруари 1933

63 „Јужни преглед", бр. 2, Скопје февруари 1333

терпретацијата на Хаџи Мито беше многу блиска до ликот во романот, но сугестивната глума на Цимиќ на одделни места се губеше, зашто не се слушаше. Тоа нему често му се случуваше, па затоа критиката му сугерираше за тоа да води поголема сметка. Режијата на Гец остави впечаток за многу вложен труд и познавања како на средината, така и на типовите.

„Катинкините сништа" беа полни со фини чувства, што инаку е одлика на литературните творби на Тодор Манојловиќ. Катинка е специфичен тип во домашната литература, одлично окарактеризиран и многу успешно презентиран. Таа ќе има свое одделно место меѓу ликовите што ги создаде српскохрватската литература. Мила Гец, без многу мака, успешно ја играше Катинка, бидејќи тој вид на роли ги создаваше со особени диспозиции. Се истакнаа артистите и во другите роли, како Р. Радосављевиќ (Рокниќка), Д. Цимиќ (Аготија), М. Подхраски (Ивана), М. Ерцеговиќ (Мадам Мина), С. Сирекова (Памела), С. Јовановиќ (Караулиќ), П. Богатинчевиќ (Теди), Ж. Петровиќ (Мита Зекиќ), М. Величковиќ (Адамовиќ) и М. Живановиќ (г. Витомир). Режијата на Гец и овој пат со посебно внимание ги разлачуваше психолошките нијанси, со какви оваа пиеса располагаше на повеќе места.

„Зенифа" е ќерка на Селим бег Шарчевиќ, богат трговец, вљубена во убавиот и исто така богат Алил бег Дивчевиќ. Таткото се противи на оваа врска, ама во моментот кога му требаат пари, тој дава согласност со цел да го приграби неговиот имот. Во договор со власта тој беше затворен на денот на свадбата, а потоа интерниран. По војната, без имот и средства за живот, тој ја бара од Селим бег Зенифа. Овој суровo го одби, а потоа умира од срцев удар, откако виде дека неговата Зенифа и натаму го сака Алил бег. Играта на актерите и режијата немаа посебни задачи, зашто типовите беа просечни. П. Јовановиќ како Селим бег, со својата одлична глума, многу придонесе за успехот на пиесата која побуди посебно интересирање кај публиката. За тоа придонесе и тоа што писателот беше позната личност во Скопје.[64]

Оваа сезона во Театарот завршува многу рано. Тешките околности под кои работеа сите театри во земјата го принудија својата работа да ја пренесе во помалите населби на Вардарска Бановина. Но, пред тргнување на турнејата беа прикажани уште 3 премиери.

Една беше **„Вљубена жена"**, со која актерот Стево Јовановиќ ја прослави 25-годишнината од својата работа. За тој вид на роли тој беше предиспониран и затоа ја исполни со елеганција, природност и дух. М. Живановиќ, со својата творечка фантазија и внимателна обработка на деталите успешно ја интерпретира ролата на сликарот, неговиот пријател. Женските роли ги играа М. Гец, М. Оливиери и М. Подхраски. Режијата на Б. Воиновиќ и вкусната сценографија, ја воздигнаа јубилејната претстава на повисоко уметничко ниво.

„Недоразбирање" беше втората претстава наменета за широката публика. Таа немаше големи претензии. Беше лесна и наменета за разонода. Оттаму таа не можеше да остави потраен впечаток. Играта на актерите како и режијата на Ј. Срдановиќ беа изведени живо и со соодветно темпо.

Третата пиеса беше **„Адвокат и ружи"**, полна со животна филозофија, проткаена со словенска емотивност. Содржината повеќе се потпираше на актерската игра и инвенцијата на режисерот, отколку на драмските ефекти. Правилната поделба на ролите, добрата режија, придонесоа идеите на Ј. Шаневски да бидат прикажани во убава форма на скопската сцена.[65]

64 „Јужни преглед", бр. 3, Скопје март 1933

65 „Јужни преглед", бр. 4, Скопје април 1933

На 9, 10 и 11 мај еден дел од публиката имаше можност да види вистинска уметничка креација од виш и благороден стил. Због станува за гостувањето на прославената руска артистка **Јел. Полевицка** во пиесите: **„Последна жртва"** (од Островски), **„Вера Мирцева" (од Урванцов)** и во фрагментите на драматизацијата на **„Идиот"**. Во „Последна жртва"... „таа извонредно рељефно и продуховено, во едно одмерено темпо што одговара на одот на старовремскиот патријархален живот — прикажа будење и вистински бунт на навреденото женско срце, што низ разочарување и понижување доаѓа до вистинска победа".[66] Во „Вера Мирцева" се зборува за „судирот на чистиот порив на срцето со конвенционалната нискост на општествената средина, оличена во појавата на еден авантурист, што води кон длабока драма која ги поткопува основите на целокупниот живот".[67] И во последниот дел „Настасија Филиповна" според романот „Идиот" таа се претстави како „скршена, фрлена, избркана женска душа, навредена од страста, а за која нема враќање ниту излез во животот, на која ѝ останува само мрак и смрт. Таа тоа го знае и ја прима својата судбина".[68]

По ова гостување, кон крајот на март, целиот ансамбл на Театарот замина на турнеја. Таа започна на 1 април, по 7-месечна непрекината и напорна работа. Прво беше посетена **Битола.** Таа со своите 30.000 жители, благодарејќи на долгогодишното работење на нејзиниот театар, покажа живо интересирање за гостувањето на Скопскиот театар. Битола имаше тетатарска зграда, со ложи и две галерии, со сцена што имаше еден кат и визба.

Со оваа турнеја Скопскиот театар покажа дека може да се бори за својата егзистенција и во најнесоодветни општи прилики.

Со оваа сезона престана ангажманот на **Миливое Живановиќ** во Скопскиот театар, заради неговото заминување со Народното позориште во Белград. Тој вели дека Б. Воиновиќ целиот театар го градел врз него. „Морав да ги следам неговите желби и не смеев во било што да го изневерам. Но, и покрај сè што ми даде на сцена, јас никогаш со тоа до крај не бев задоволен. Бев окупиран со мислата како сите овие работи би изгледале на голема сцена, со актери на кои сум им се восхитувал. Тоа секогаш ми внесуваше немир. Имаше доста двоумење и заради тоа ништо енергично не преземав. И тогаш, се случи нешто ситно, речиси безначајно што ме покрена и наведе на конечна одлука."[69]

Миливое Живановиќ, натаму се сеќава: „Бевме во Битола и тука некој свесно или случајно направи мала шега или интрига помеѓу мене и Воиновиќ, па тој наеднаш се наду и почна да ја врти главата од мене. Помислив дека не ме виде па минав на друга страна и повторно убаво му се јавив. Тој повторно молчи и ја врти главата. Нешто ме удри и ми беше многу непријатно. Донесов одлука, меѓутоа, сеуште на никој не му ја кажував, па со такви односи продолживме да патуваме сè до Лесковац. Тука, сепак, на маса се фативме очи во очи и сосема мирно како да ја прифатив и разбрав неговата реакција, макар што воопшто не знаев за што се работи му кажав: **„Господин управител"**, направив пауза и потоа додадов: **„Јас би сакал да одам во Белград".** Неговиот одговор беше краток и доста студен — **„Одете".** Сè друго можев да очекувам пред овој збор и ваква разделба".

66 „Јужни преглед", бр. 5, Скопје мај 1933

67 Исто

68 Исто

69 Петар Волк, „Миливое Живановиќ", „Театрон", стр. 50—51

Дали ви е познато?

1. СО КОИ ПРЕТСТАВИ МАКЕДОНСКИОТ НАРОДЕН ТЕАТАР ЈА ПРОСЛАВИ СВОЈАТА ПЕТГОДИШНИНА?

МНТ ја прослави својата петгодишнина во 1950 година со следниве претстави:

29. 4., сабота: Свечена академија

30. 4., недела: „ЗАДРУГА“ од Коле Чашуле, р. Димитар Ќостаров, премиера

1. 5., понеделник: „БАХЧИСАРАЈСКИ ФОНТАН“ од Б. Асафиев, кореографија Ѓорѓи Македонски, диригент К. Спировски — на плоштадот „Маршал Тито“

2. 5., вторник: „ВОЛЦИ И ОВЦИ“ од А. Н. Островски, р. Д. Ќостаров

3. 5., среда: „БОЕМИ“ од Џ. Пучини, диригент Ловро Матачиќ

4. 5., четврток: „НЕСПОКОЈНА СТАРОСТ“ од Л. Рахманов, р. Д. Ќостаров

5. 5., петок: „ТРАВИЈАТА“ од Џ. Верди, диригент Т. Скаловски

6. 5., сабота: „КОШТАНА“ од Б. Станковиќ, р. Д. Ќостаров и П. Прличко

7. 5., недела: „ТОСКА“ од Џ. Пучини, диригент Т. Скаловски

Управител на Театарот е Перо Коробар, директор на Драмата Д. Ќостаров, директор на Операта Тодор Скаловски, помошник управител Ристо Лазески, технички директор Димитар Христов, главен секретар Петре Јакимовски.

Сценографи: Томе Владимирски и Василие Поповиќ-Цицо, пом. сценограф Бранко Костовски. Шеф на Балетот: Ѓорѓи Македонски; диригенти: Тодор Скаловски, Ловро Матачиќ, Трајко Прокопиев (к. г.) и Кирил Спировски (к. г.); режисери во Драмата: Д. Ќостаров, Илија Милчин, Петре Прличко; хор-мајстор: Велимир Путник, концерт мајстор: Луко Ритер. Солисти на Балетот: Анелизе Асман и Ѓорѓи Македонски. Персонален референт: Димче Николовски.

2. КОГА И КАКО Е ПРИКАЖАНА ПРАИЗВЕДБАТА НА „ПЕЧАЛБАРИ“ ОД АНТОН ПАНОВ?

На 3 март 1936 во скопскиот Народен театар прикажана е праизведбата на „Печалбари“ од Антон Панов.

Програмата гласи:
3 март 1936 премиера

П Е Ч А Л Б А Р И

Драма со пеење од македонскиот живот во четири чина (7 слики). Напишал Антоние Ѓ. Пановиќ, музика од Стеван М. Шијачки, режисер г. Јосиф Срдановиќ.

Л И Ц А:

ЈОРДАН	ПЕРО ЈОВАНОВИЌ
РАЈНА	ПАВА СЛУКА
СИМКА	МЕРИ ПРОХАДСКИ
СТОЈЧЕ	НАДЕЖДА ЗАХАРИНОВИЌ
БОЖАНА	ЖИВКА СРДАНОВИЌ
КОСТАДИН	ЉУБИША СТОЈЧЕВИЌ
КОЉЧО	ОЛИВЕР Т. НИКОЛИЌ
СТРИКО КОЉО	ТОДОР НИКОЛИЌ
ТЕМКОВИЦА	РУЖИЦА РАДОСАВЉЕВИЌ
СЛАВЧЕ	ЈАНА ЈЕВТИЌ
СТАВРЕ	МИЛУТИН ЈАСНИЌ
МИТРА	МИЛА МИКИЌ
РАНЃЕЛ	ЈОСИФ СРДАНОВИЌ
КАРАМАН	ПЕТАР МАТИЌ
ЗАФИР	СИНИША РАВАСИ
МАРКО	МИЛУТИН ЏИМИЌ
ФИДАН	ДИМИТАР ВЛАДИЌ
СТОЈАН	ДОБРИЦА ВЕСЕЛИНОВИЌ
ЃОРШО	БРАНКО ЃОРЃЕВИЌ
БОЖИН	БРАНКО ТАТИЌ

3. КОИ И КОЛКУ НАГРАДИ ИМА ДОБИЕНО ДРАМСКИОТ ТЕАТАР НА СТЕРИИНОТО ПОЗОРЈЕ?

1. Стериина фигура за најдобра претстава „Покојник“ 1967
2. Стериина фигура за најдобра претстава „Диво месо“ 1980
3. Вонредна Стериина фигура за најдобра претстава „Јане Задрогаз“ 1975
4. Вонредна Стериина фигура за најдобра претстава „Еригон“ 1983
5. Стериина награда за глума — Крум Стојанов „Покојник“
6. Стериина награда за глума — К. Стојанов за „Адам и Ева“ и „Јов“
7. Стериина награда за костими Рада Петрова-Малкиќ — „Карипски министер“
8. Стериина награда за костими Ѓорѓи Здравев за „Јане Задрогаз“
9. Стериина награда за режија на Љубиша Георгиевски за „Покојник“
10. Стериина награда за текст на Горан Стефановски за „Диво месо“
11. Стериина награда за режија на Слободан Унковски за „Диво месо“
12. Стериина награда за глума Благоја Чоревски за „Диво месо“
13. Стериина награда за сценографија на Мета Хочевар „Диво месо“
14. Стериина награда за најдобро артистичко остварување на Мери Бошкова во „Еригон“
15. Награда на Тркалезната маса на критиката на
15. Награда на Тркалезната маса на критиката на XX Југословенски театарски игри во Нови Сад — најдобра претстава во целина „Јане Задрогаз“ од Г. Стефановски
16. Истата награда и за „Диво месо“
17. Награда на Покраинската конференција на Сојузот на социјалистичката младина на Војводина на Горан Стефановски за „Диво месо“
18. Награда од Редакцијата „Глас омладине“ за остварување на млад уметник на Ненад Стојановски за „Диво месо“
19. Плакета за најчести гости на Стериино позорје на Драмскиот театар.

Р. С.

Преглед на премиери

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

— БАЛЕТ —

Ариф Меликов:

„ЛЕГЕНДА ЗА ЉУБОВТА“
Либрето Назим Хикмет
Режисер и кореограф: Анатолиј Шикера (СССР)
Диригент: Фимчо Муратовски
Сценограф и костимограф: Евгениј Лисик (СССР)
Асистент на кореографот: Олга Муратовска и Олга Милосављева
Концерт-мајтор: Ѓого Николовски
Адаптација на сценографијата: Илија Аризановски

л и ц а:

Мехмене Бану	Зоица Пуровска Тања Вуисиќ
Ферхад	Марин Црвенов Зоран Велевски Александар Хаџиманов
Ширин	Јагода Сланева Ана Савиќ-Хусеин Снежана Спасевска
Везир	Тони Баталаков Екрем Хусеин Борис Караев Александар Хаџиманов
Непознатиот	Александар Стојановиќ Борис Поплавски
Шут	Екрем Хусеин Стево Апостолов Борис Караев
Убавици	Лилјана Баталакова Виолета Радовановиќ Ели Спасовска
Пријателки	С. Шијаковиќ В. Станојкова И. Лозинска В. Василева
Шутеви	М. Давидовски Д. Велковски М. Попоски В. Чанев Ѓ. Чанев

Балетски ансамбл: М. Цветкова, С. Николова, В. Самарџија, В. Пандилова, А. Арџанова, Д. Божиновска, М. Гроздановска, М. Станковиќ, В. Ристиќ, Н. Ристевска, З. Петковски, Д. Велковски, Б. Ивановски, Д. Тетиев, С. Пешиќ, М. Јовановски, В. Павиќевиќ, В. Поплавски, Р. Рамадани, М. Илиевски, М. Маринчевски, С. Столев.

Премиери: 17 и 19 февруари 1983 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ — ПРИЛЕП

Софокле:

„АНТИГОНА“

Режисер: Илија Милчин

Сценограф: Васил Костов

Костимограф: Рада Петрова-Малкиќ

Музика: Томислав Зографски

Превод: Ѓорѓи Сталев

л и ц а:

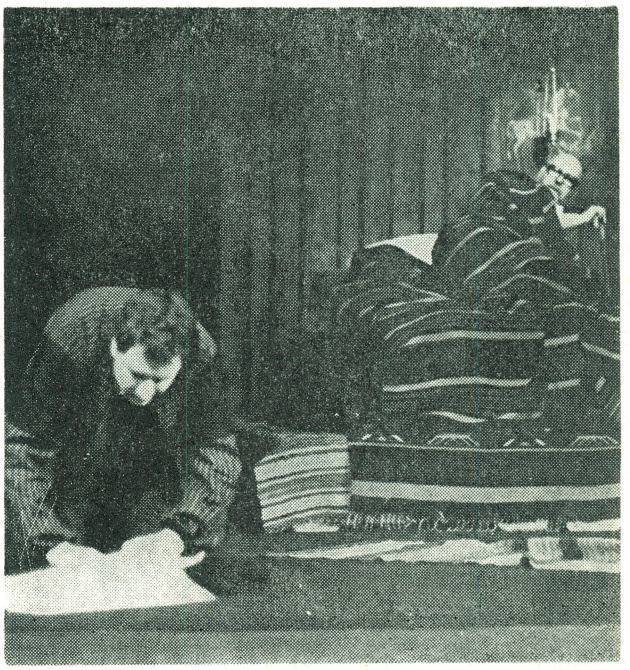
Антигона	Лилјана Ракициева
Исмена	Евица Глишиќ
Креонт, крал тебански	Трајче Иваноски
Евридика негова жена	Лидија Иваноска
Хемон, нивни син	Димитар Вандески
Тирезиј, пророк	Благоја Ивчески
Стражар	Блаже Алексоски
Гласник	Најдо Тодески
Корифеј	Благоја Спиркоски

Хор на тебански граѓани: Петар Димовски, Правда Иликиќ, Лилјана Петреска, Цветанка Чавлеска, Стојан Дамчески, Андон Јованоски и Димитар Трајковски

Соло флејта: Киро Божиновски

Премиера: 10 април 1983 година.

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ



Васил Манчев:

„ЈАДИГАР“

Режисер: Борко Зафировски

Сценограф: Бранко Костовски

Костимограф: Елена Дончева

Муз. избор: Мице Бошковски

л и ц а:

Кој Бе Шо Бе	Ацо Ѓорчев
Ајде Ујде	Благоја Чоревски
Црниот Ангел	Викторија Анѓушева
Ива Боже	Лилјана Георгиевска
Леле Мале	Гоце Тодоровски
Шо Мори	Снежана Стамеска
Паметната Глава	Диме Илиев
Дишле	Ѓокица Лукаревски

Премиера: 24 април 1983 година.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

— Албанска драма —

Иво Брешан:

„ХАМЛЕТ ОД ДОЛНА МРДУША“

Превод: Рамиз Келменди

Режисер: Димитар Станковски

л и ц а:

Мате Потера	Бајруш Мјаку
Јоце Бандили	Сефедин Нуредини
Даскалот	Џевад Лимани
Шиме Големиот	Марк Марку
Миле Кокошка	Бехџет Питарка
Мачорот	Веби Керими
Анѓа	Силвана Бајчиновци
Мара	Антоанета Ковачевиќ
Селанец I	Фазли Шакири
Селанец II	Хекуран Лога
Селанец III	Бекир Нуредини
Селанец IV	Зекерија Џемаил

Премиера: 24 април 1983 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР „АНТОН ПАНОВ“ — СТРУМИЦА

Душан Ковачевиќ:

„ЦУМБУШ“

Режисер: Оливер Викторовиќ

Сценограф: Душан Станиќ

Костимограф: Благој Кировски

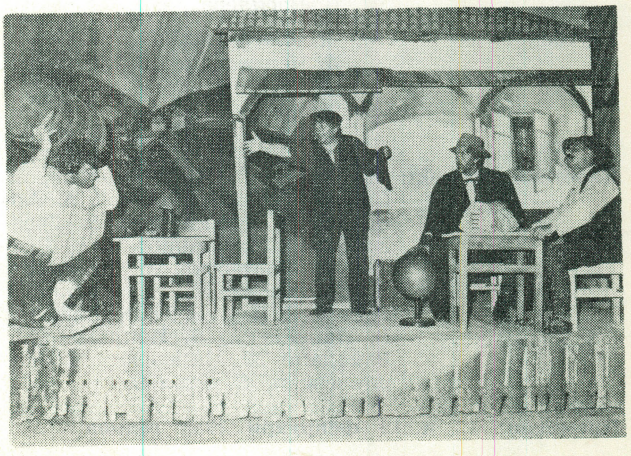
Музика: Михаил Бошковски

Превод: Иван Василевски

л и ц а:

Учителот	Душан Костов
Максо	Александар Думов
Кир Ѓорѓи	Кириил Здравески
Ѓузела	Зора Георгиева
Ташула	Томе Ментинов
Миќо	Бошко Димитров
Перо	Стојан Гоѓов
Барабанџија	Ѓорѓи Шаламанов
Милисав	Ристо Костов
Пурко	Ване Крстевски
Гаро	Бранко Бенинов
Народ...	

Премиера: 10 мај 1983 година.



НАРОДЕН ТЕАТАР — ШТИП

Ристо Ѓ. Јачев:

„НА СЕВЕР ВО РАЈОТ“

Режисер: Ѓорѓи Трајанов

Сценограф: Тодор Максимов

Костимограф: Рада Петрова-Малкиќ

Муз. илустратор: Андреј Бељан

л и ц а:

Тина	Филимен Џинес
Христо	Елица Јанева-Арева
Мајката	Јелица Кирова
Божин	Алеко Протогеров
Ставре	Томе Гаговски
Димитар	Методи Басаровски
Ташко	Стојан Арев
Војникот	Јован Трпески
Гица	Ружа Икономова
	Дафинка Јанева
Железничарот	Лазар Атанасов
Продавач на весници	Орце Трајановски
Ленче	Адријана Арсова
Детето	Стојанче Арсов

Премиера: 15 мај 1983 година.

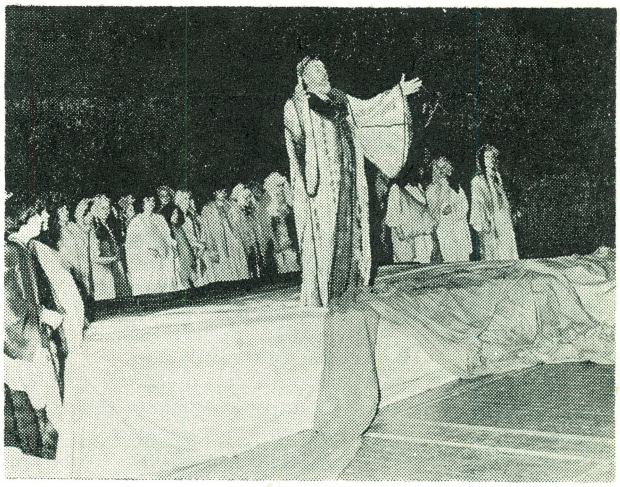
МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

— Опера —

Ристо Аврамовски:

„БОЛЕН ДОЈЧИН“

Диригенти: Ангел Шурев
Томислав Шопов



Режисер: Љубиша Георгиевски

Кореограф: Снежана Спасевска

Сценограф: Бранко Костовски

Костимограф: Елена Дончева

Хорот го подготвија: Томислав Шопов и Ладислав Пердлик; корепетитори: Лилјана Иванова, Снежана Анастасова-Чадиковска; асистент по режија: Мирче Стојчевски; концерт-мајстор: Ѓоко Николовски; електронска обработка: Цветан Паунов

л и ц а:

Болен Дојчин	Георги Божиков
	Бранислав Попгеоргиев
Ангелина	Емилија Аврамовска
	Мира Тасевска
Умер	Никола Гагов
Митре Поморјанче	Симеон Гугуловски
Плетикоса Павле	Илија Црвенов
	Миомир Тасиќ
Јаудијата	Јордан Тодоровски
	Лазар Белевски
Руселина	Лилјана Зенделска
Темјана	Зорица Стошиќ
Синџира	Ѕвезда Дамовска
	Милка Ефтимова
	Анастазија Низамова-Мухиќ
Црна Арапина (глас)	Вукан Диневски
Двојник на Ангелина	Виолета Радовановиќ
Двојник на Дојчин	Александар Хаџиманов
Желник Пејо	Марин Црвенов

Праизведба: 18 мај 1983 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

Иво Брешан:

„НАТЕМАГО НА ФИЛОЗОФСКИОТ ФАКУЛТЕТ“

— моралитет во 7 слики —

Режисер: Владимир Милчин, к. г.

Сценографи: Симон Узуновски
Крсте Цидров, к. г.

Костимограф: Сотир Наумовски

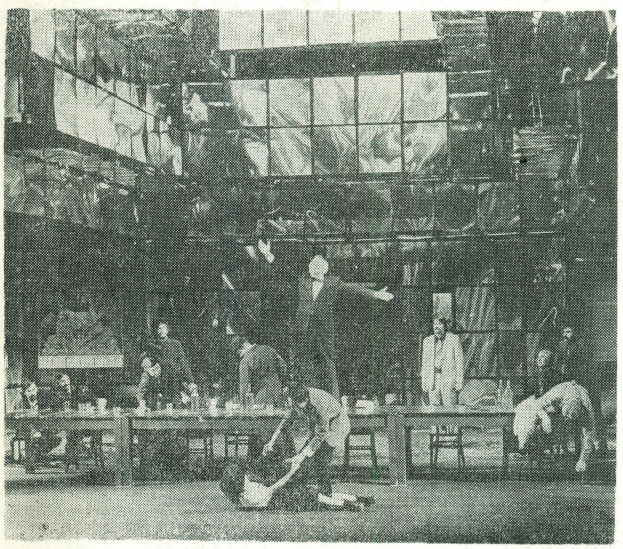
Муз. илустратор: Христо Бојаџиев

Превод: Јордан Плевнеш

л и ц а:

Проф. д-р Фауснер	Аџо Стефановски
Мирослав Вагиќ	Борис Чоревски
Проф. д-р Корнелиќ	Методија Марковски
Проф. д-р Болтек	Петар Стојковски
Г-ца Вестиќ	Ратка Радмановиќ
Маргарита	Радојка Димеска
Блажек	Јосиф Јосифовски
Мартиновиќ	Благој Стефановски
Кукурица	Илко Стефановски
Шишак	Сребре Ѓаковски
I член на Комитетот	Благој Николов
II член на Комитетот	Петар Мирчевски
Бискупот Редер	Станко Стоилков
Дон Игнацие	Михаило Петровски
I поп	Димитар Илиевски
II поп	Мирко Лазаревски
Мишко	Љубиша Трајковски

Премиера: 28 мај 1983 година.



ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

— Албанска драма —

Томислав Дурбешиќ:

„РАСПУЌИН“

Превод: Ремзи Несими

Режисер: Саша Маркус

Сценограф: Стојан Михајлов

Костимограф: Исмаил Рама

Избор на музика: Кирил Милев

Лектор: Хамза Река

л и ц а:

Распуќин	Исмаил Рама
Кнезот	Зија Бериша
Принцот	Зијадин Муртези
Докторот	Камил Вејнер
Пуришкевич	Меџди Алидеми
Сухотин	Фазли Шаќири
Владимир	Аргон Бериша
Маша	Аете Рецепи

Премиера: 11 јуни 1983 година.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

— Турска драма —

Назим Хикмет:

„ДАМОКЛОВИОТ МЕЧ“

Режисер: Бранко Ставрев

Сценограф и
костимограф: Владимир Георгиевски

Музика: Љупчо Константинов

л и ц а:

Архитект	Шенол Исмаил
Жената	Зиба Беќир
А. Б.	Салаетин Билал
Боксер	Нади Шабан
Аптекар	Фехми Груби
Синот	Мустафа Јашар
Судијата	Шерафетин Неби
Негова ќерка	Бедија Беговска
Ќерка на продавачот	Сузана Максут
Менаџерот	Љутви Сејфула
Комесарот	Џемаил Максут
	Зекир Сипахи

Слабиот	Енвер Бехџет
Старицата	Незакет Али
Еден маж	Ахмет Вели

Премиера: 12 јуни 1983 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ — ПРИЛЕП

Горан Стефановски:

„ХАЈ—ФАЈ“

(од афишот): Димитар Станкоски, Васил Костов, Љупчо Константинов, Благоја Спиркоски, Евица Глишиќ, Најдо Тодески, Благоја Ивчески, Димитар Вандески, Лилјана Петревска, Виолета Лазароска, Димиитар Трајкоски, Стојан Дамчески, Блаже Пепељугоски, Љубица Жежоска, Ангелина Лашкоска, Кирил Талески, Петре Петрески, Ристе Гркоски, Васе Петкоска, Ристо Смоквоски, Трајче Јанкулоски, Блаже Веланоски.

Премиери: 24 и 26 јуни 1983 година.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

— Турска драма —

Љутфи Сејфула:

„ПАПУЧАР“

Режисер: Коле Ангеловски

Сценограф: Љубомир Чадиковски

Костимограф: Елена Дончева

Композитор: Димитар Масевски

Кореограф: Љупка Георгиевска

л и ц а:

Фаик	Зекир Сипахи
Џемал Беј	Љутви Сејфула
Ханама	Мушереф Лозана
Разија	Незакет Али
Зеко Беј	Шенол Исмаил
Мустафа	Ријат Тахир
Девојката	Зиба Бекир
Кочо	Наџи Шабан
Осман	Абдурахман Рахман
Полицаец	Зекерија Хоџалар
Девојката од кафеана	Бедија Беговска
Стопан	Фехми Груби
Девојката од кафеана	Мукерем Билал

Пијано: Бедри Синановски

Премиера: 30 јуни 1983 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

— Драма, Опера, Балет —

„СВИРАЧ НА ПОКРИВ“

— мјузикл според расказите на Шолем Алејхем –

Автор: Џозеф Штајн

Музика: Џери Бок

Текст на сонговите: Шелдон Харник; превод Илија Џувалековски; препев на сонговите: Чедо Јакимовски.

Режисер: Владо Штефанчиќ, к. г.

Диригент: Томислав Шопов

Сценограф: Драгутин Аврамовски-Гуте; кореограф: Лили Легенштајн;

Костимограф: Рада Петрова-Малкиќ; корепетитори: Ладислав Палфи и Елена Христова; асистент по режија: Драган Вељановски; хорот го подготви: Томислав Шопов; кореограф на танците: Олга Милосавлева;

л и ц а:

Тевје	Илија Џувалековски, к. г.
Голде	Шенка Колозова
Цајтел	Катина Иванова
	Славица Ковачевиќ
Ходел	Емилја Андреева
Хавс	Афродита Кирјакова
	Снежана Конеска
Шпринце	Снежана Костовска
Бјелке	Стојна Костовска
Јенте	Анче Џамбазова
	Љупка Џундева
Мотел Камзоил	Кирил Андоновски
	Емил Рубен
Шандел	Веска Вртева
Перчик	Александар Џуровски
	Александар Шехтански
Лазар Волф	Чедо Камџијаш
Мочаx	Петар Арсовски
	Душко Костовски
Рабин	Драги Крстевски
Мендел	Коце Влахов
Аврам	Ташко Кочовски
	Кирил Попов
Нахум	Јусуф Гулески
Ома Цајтел	Славка Михајлова
	Зорица Стошиќ
Фрума Сара	Јоана Јакимовска
Полициски старшија	Ѓорѓи Колозов
	Љупчо Петрушевски
Феѓа	Мирче Доневски
	Божидар Пауновиќ
Продавач на гевреци	Наум Бурназ
Свирач	Јоаким Силјановски-Кимо

Учествуваат хорот и оркестарот на Операта и солисти на Балетот.

Премиера: 24 септември 1983 година.

Театарски почетоци

ЈАПОНИЈА

Во XIV век шогунот Ашикага Јошимицу (1358—1408) како мецена околу себе на својот двор во Кјото собира уметници и практично го основа и развива јапонскиот театар. Канами и Зеами се двајца актери, писатели и режисери, татко и син, кои се најзначајни творци во јапонскиот лирски театар но, наречен така според истоимената лирска драма. Театарот но е синтеза на сите литературни родови во комбинација со музиката и играта.

Зеами (1363—1442) е автор на стотина либрета за но, па и денес најпознатата школа за но „Канзе“ го има името од Канами и Зеами.

Во XVII век се појавува друг вид јапонски театар: кабуки, а подоцна и бунарку (марионетски театар).

Најзначаен за кабуки театарот е Чикмацу Монзаемон (1653—1724) кој е автор на историските драми „Среќната кариера на Кагеки“ (1686), „Одмаздата на Сога“ (1718) и Борбите кај Коксинга“ (1716), како и на граѓанските драми „Двојно самоубиство од љубов во Сонезаки“ (1703) и „Убиството на една жена во пеколниот дуќан на трговецот со масло“ (1721).

Натамошен процут на кабуки-драмите им даваат писателите Такеда Изимо (1691—1756), Цурују Намбоку (1755—1829) и Каватаке Мокуами (1816—1893).